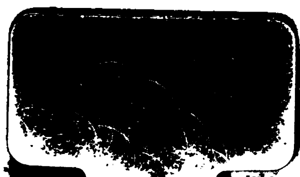






LES PARADOXES LITTÉRAIRES DE LAMOTTE

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET C[ie]
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21.

LES
PARADOXES LITTÉRAIRES
DE LAMOTTE

OU

DISCOURS ÉCRITS PAR CET ACADÉMICIEN

SUR LES PRINCIPAUX GENRES DE POËMES

RÉUNIS ET ANNOTÉS

PAR B. JULLIEN

DOCTEUR ÈS LETTRES, LICENCIÉ ÈS SCIENCES

ET RÉIMPRIMÉS

AVEC LE CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ DES MÉTHODES D'ENSEIGNEMENT



PARIS

LIBRAIRIE DE L. HACHETTE ET Cie

RUE PIERRE-SARRAZIN, N° 14

(Près de l'École de médecine)

1859

PRÉFACE.

Antoine Houdart de Lamotte, né à Paris en 1672, mort en 1731, successeur de Thomas Corneille à l'Académie française en 1709, fut un des esprits les plus fins et les plus ingénieux de son temps. Il fut même innovateur à sa façon, et il semblerait qu'à ce titre il eût dû conserver non-seulement de la réputation, mais surtout des lecteurs; et en fait il n'a ni l'une ni les autres. M. Villemain, dans son *Discours sur les avantages et les inconvénients de la critique*[1], a résumé dans les lignes qui suivent tout ce que le public lettré se rappelle en général de notre auteur : « L'ingénieux Lamotte avait le véritable langage et, pour ainsi dire, les grâces de la critique. Sa censure est aussi polie que sa diction est élégante. Il ne lui manquait que d'avoir raison. Mais il se trompa d'abord en attaquant les anciens, et plus encore en défendant ses vers. »

Il est donc vrai qu'aujourd'hui le nom de Lamotte éveille plutôt l'idée d'un esprit poli, mais bizarre et presque renversé, que celui d'un homme vraiment distingué, qui dans son temps fit honneur au corps où il avait été admis, obtint même une célébrité très-réelle, et dut la mériter puisqu'elle lui demeura quoique toujours contestée et combattue.

D'où vient ce résultat singulier et inattendu? Si je ne me trompe, il s'explique et par le genre d'esprit de notre auteur et par la direction qu'il donna à ses travaux.

Quant à son genre d'esprit, je dirai tout en un mot. C'était une intelligence incomplète. Il lui manquait un sens. On sait qu'il y a des hommes chez qui la vue, par exemple, est imparfaite à ce point qu'ils ne perçoivent pas toutes les couleurs. Colardeau avait, dit-on, cette infirmité. Il ne distinguait pas le rouge du vert : et ainsi la beauté du coloris dans un tableau était pour lui lettre close. Lamotte avait, au moral, une imperfection semblable. Il y a dans la poésie, indépendamment de l'harmonie matérielle des vers, une certaine douceur de langage, un éclat d'images ou de paroles qui frappe agréablement l'oreille, et transporte les hommes sensibles. Lamotte ne sentait pas cela du tout. Il trouvait bien dans les alexandrins cette cadence produite par les deux hémistiches égaux, et même par la rime; mais il n'allait pas plus loin. Ses propres vers lui semblaient, quoique peut-être il n'osât pas le dire, aussi harmonieux que les meilleurs de Racine. Bien plus, il mettait ceux de Racine en prose, et trouvait qu'ils n'avaient rien perdu que la rime et la régularité des cé-

1. *Discours et mélanges littéraires*, p. 57, in-8, 1823.

sures. Dans cette condition, on comprend que tout ce qui était harmonie, images, mouvement et passion, en un mot ce qui fait la grande beauté des œuvres poétiques, lui échappait entièrement et rendait ses jugements faux, sans qu'il pensât lui-même qu'aucune erreur fût possible sur ce qu'il sentait si clairement.

Le défaut que je signale ici est plus commun qu'on ne pense. Il est facile de le reconnaître chez beaucoup de nos critiques, lesquels n'ont jamais montré par un seul mot venu du cœur qu'ils eussent en effet le sentiment du beau, du grand, du sublime. Toutefois, comme ils se sont bornés à répéter ce que les critiques ordinaires disaient, on n'a pas fait attention à eux, et leur insuffisance a échappé à tous les regards. Lamotte, au contraire, joignait à cette imperfection de nature une grande sincérité. Il a dit naïvement ce qu'il pensait, et s'est par là placé dans cette école de sceptiques ou de dissidents qui, ne voulant rien admettre que ce que la raison leur démontre, jugent les beaux-arts d'une façon tout à fait incomplète. Cette école avait eu pour représentants avant Lamotte, Perrault et Fontenelle ; elle devait avoir après lui d'autres hommes plus célèbres encore tels que Montesquieu, Condillac et Buffon [1]. Ne nous étonnons pas de voir des esprits si distingués incapables d'apprécier et d'aimer la poésie. La nature les avait, d'un autre côté, traités assez favorablement pour qu'ils n'eussent pas à se plaindre beaucoup de ce qu'elle leur avait refusé le sentiment de l'harmonie des vers.

Quoi qu'il en soit, Lamotte voulut montrer que ce n'était pas par impuissance qu'il rabaissait la poésie ; il fabriqua des poëmes de tout genre, odes, tragédies, poëme épique, églogues, apologues et pièces fugitives : et chose particulière, et qui montre combien était vrai ce que nous venons de dire du caractère de son esprit, à mesure que les genres où il travaillait exigent moins les grandes et belles qualités de la poésie, la passion, le mouvement, l'harmonie, les produits deviennent meilleurs. Ses odes, ses cantates, ses tragédies, son *Iliade* sont, on peut le dire, pitoyables ; ses églogues, qui sont d'un ton plus tranquille et moins élevé, valent déjà mieux ; ses comédies de ton moyen, le *Magnifique* et surtout l'*Amante difficile*, sont fort agréables ; ses fables le placent immédiatement après La Fontaine et Florian ; et pour les chansons, les énigmes, les bouts-rimés, on ne peut guère lui assigner de supérieur.

Non content d'avoir ainsi montré ce qu'il était capable de produire, Lamotte voulut faire part au public de ce qu'il pensait de ces différents genres, et des remarques justes ou contestables qu'il y avait faites. Il rédigea alors sous le titre de *Discours*, et comme servant de préface à ses divers recueils, des espèces de traités, pleins de vues nouvelles, de pensées hardies où l'erreur se mêlait sans doute à la vérité, mais où enfin il avait le grand mérite de ne pas jurer sur la parole d'autrui.

Ce sont ces traités qui, perdus dans les œuvres complètes de Lamotte, ou plutôt noyés sous cette multitude de vers que personne ne se soucie plus de lire, ont été malheureusement oubliés lorsqu'ils devraient être étudiés et médités par tous les littérateurs de profession.

La Société des méthodes d'enseignement, qui déjà en 1849 avait fait

1. Voyez le *Lycée* de Laharpe, t. XII, p. 147, édit. in-18 de 1820.

réimprimer les *Essais de Grammaire* de Dangeau qu'on ne trouvait plus dans le commerce, a pensé qu'il serait utile à l'instruction des jeunes gens d'avoir entre les mains le recueil de ces discours, remarquables à tant d'égards, et elle en a activement provoqué la reproduction.

Les ouvrages de critique littéraire de Lamotte se composent de quatorze pièces ou discours disséminés dans la grande collection de ses œuvres, publiée par ses amis en 1754, vingt-trois ans après sa mort. Ces pièces, faites à l'occasion des divers genres de poésie où il s'était exercé, se trouvent, non pas au hasard, mais sans aucun ordre bien marqué dans les tomes I, II, III, IV, V et IX; et se rapportent particulièrement à la poésie lyrique, à la poésie épique, à la poésie bucolique, à la tragédie, à la versification et à l'apologue. Il n'était pas convenable de laisser un tel désordre parmi ces morceaux : il fallait, au contraire, les réunir et les disposer suivant les divisions admises dans les traités ordinaires, notamment dans le *Petit traité de rhétorique et de littérature*, extrait des ouvrages de Batteux et Domairon, et publié en 1852 pour l'usage des colléges et des institutions secondaires des deux sexes.

On a ainsi distribué ces quatorze pièces sous cinq sections principales, savoir : la *versification*, la *poésie lyrique*, la *poésie bucolique et didactique*, la *poésie épique* et enfin la *poésie dramatique.*

A la versification se rapportent quatre discours faits, le premier, à l'occasion d'*OEdipe*, le second, à l'occasion de la première scène de *Mithridate* mise en prose, le troisième, sur l'Ode de M. de Lafaye, le quatrième, en réponse à Voltaire.

La poésie lyrique comprend deux ouvrages, le *Discours sur l'Ode*, et la réponse à Boileau.

La poésie bucolique et didactique en a deux aussi : le *Discours sur l'Églogue*, et le *Discours sur la Fable.*

Il y a encore deux ouvrages relatifs à la poésie épique : le *Discours sur Homère*, et les *Réflexions sur la critique.*

Enfin quatre discours sont consacrés à la poésie dramatique, à l'occasion, l'un des *Machabées*, l'autre, de *Romulus*, le troisième d'*Inès de Castro*. Ces trois sont précédés d'un autre servant d'introduction, qui en indique le sujet et le plan. Un cinquième discours, fait à l'occasion d'*OEdipe*, a, comme nous l'avons dit, pour objet la versification; il a donc été mis à son rang, dans notre première section.

Tous ces traités sont non-seulement d'une lecture agréable, ils ont encore l'avantage d'agiter d'intéressants problèmes de littérature ou de critique, d'y déchirer les voiles de la routine et de nous y montrer des horizons nouveaux. Il est bien entendu que Lamotte se trompe quelquefois, et que les notes placées au bas des pages auront souvent pour objet d'indiquer ou de corriger ses erreurs.

L'auteur n'en a pas moins le mérite d'avoir, plus de cent ans à l'avance, remué les questions qu'on nous a réchauffées à la fin du premier quart de ce siècle. On les a en effet ramenées d'Allemagne, revêtues d'un fard d'érudition germanique, et poussées à un excès que Lamotte n'aurait aucunement approuvé sans doute. Mais rien ne s'y trouvait de fondamental que notre académicien n'eût dit le premier. Ainsi là, comme en presque toutes les carrières, la France ouvrit véritablement la marche; elle fit dans

cette voie d'opposition aux idées reçues, tout ce qu'on pouvait faire de raisonnable; et il ne saurait être indifférent à qui revoit cette partie de notre histoire littéraire, d'apprécier le rôle que nos compatriotes y ont joué, les tentatives qu'ils ont faites et la portion de vérités que contenaient leurs propositions.

Il ne me reste qu'à dire un mot de la disposition matérielle et de l'exécution du présent ouvrage. L'édition de 1754, qui seule contient les œuvres complètes de Lamotte, a naturellement servi de base à notre travail; et, pour que l'on pût toujours y recourir en cas de besoin, nous avons, sous le titre de chaque traité, indiqué le volume de la grande édition où il se trouve; et, de plus, dans le texte, nous avons marqué par des astérisques la fin et le numéro des pages, ce numéro se trouvant entre crochets dans le titre courant. Cette addition permettra de revenir immédiatement de notre édition à l'édition complète, et de retrouver les indications faites d'après l'une ou d'après l'autre.

L'orthographe de Lamotte était celle de la première moitié du XVIII[e] siècle : elle n'a rien de particulier et ne diffère de la nôtre que par *oi* au lieu d'*ai*, l'absence de l'accent sur beaucoup d'*e* intérieurs, comme *Sarpedon* pour *Sarpédon*, les *i* à la place des *y* dans les noms propres grecs ou latins, et par un certain nombre de négligences qu'on a, quand on les trouve, quelque peine à s'expliquer. Nous avons réduit tout cela à l'orthographe actuelle.

La ponctuation de Lamotte lui est plus spéciale. Les longues phrases, les longs circuits de paroles étaient en faveur au XVII[e] siècle; Lamotte entassait assez volontiers les incises, et en mettait dix ou douze à la suite sans les séparer autrement que par des virgules.

Je sais combien la ponctuation est arbitraire et dépendante du sentiment de chaque auteur; que l'un voit une suite d'idées enchaînées où l'autre ne reconnaît que des pensées détachées, et qu'ainsi celui-ci multipliera les points où l'autre ne mettra que des virgules ou même ne mettra rien du tout. Il semble alors qu'on devrait toujours respecter la ponctuation d'un auteur, à deux conditions cependant : la première, que cette ponctuation fût certainement la sienne; la seconde, qu'elle ne nuise pas à la clarté du texte. Ici rien ne prouve que Lamotte ait donné un soin particulier à la ponctuation des discours que l'édition de 1754 a reproduits après sa mort. Il est probable qu'il a, comme presque tous les auteurs, abandonné cette partie à l'imprimeur. D'un autre côté, plusieurs de ses phrases, avec la ponctuation qu'on leur a donnée, sont très-difficiles à saisir, il faut les lire deux fois pour en comprendre le rapport. C'est un défaut qu'il n'était ni utile ni convenable de conserver; et en effet, bien que nous ayons, autant qu'il était possible, maintenu la ponctuation originale, nous n'avons pas hésité à faire les corrections qu'exigeait absolument la clarté du discours.

Le style de Lamotte, au contraire, a été partout respecté comme il devait l'être. Ce style est loin d'être pur : il est élégant, ingénieux, poli, mais souvent incorrect, en ce sens surtout que les rapports exprimés entre les mots sont de ceux que la langue française écarte ordinairement comme obscurcissant la pensée. Je citerai quelques exemples de ce singulier défaut dont les lecteurs délicats seront certainement blessés, et qui revient si souvent qu'il est bon d'en être averti.

P. 125, l. 18. — « Nous y blâmons tout *ce qui n'est pas fait l'un pour l'autre.* » — À quoi se rapportent cet *un* et cet *autre?* Lamotte a voulu dire tout ce dont *les parties ne sont pas faites les unes pour les autres.* Mais il y a auparavant *tout ce* qui ne peut pas se décomposer.

P. 154, l. 3 et 4. — « Qu'on n'aille pas croire que cette réflexion soit tout à fait dictée par la vanité. *Elle* pourrait bien y avoir sa part. » — A quoi se rapporte *elle?* Est-ce à la *vanité* ou à la *réflexion?* On voit plus loin que c'est à la vanité; on croirait plutôt le contraire.

P. 241, l. 24. — « *Son siècle* n'était point choqué de les voir représenter sous des traits qui confirmaient *son jugement.* » — *Son siècle,* c'est le siècle d'Homère; mais *son jugement,* c'est le jugement du siècle.

P. 246, l. 27. — « Gardons-nous de conclure de ce que Alexandre était grand et conquérant, qu'il était aussi bon juge de poésie : *raisonnement si ridicule* qu'on ne l'en croit pas capable. » — Lamotte veut dire : *c'est là un raisonnement si ridicule.* En le plaçant comme il l'a fait par une sorte d'apposition inexplicable, il rend la phrase entière très-difficile à comprendre.

Ces fautes, jointes à une certaine monotonie dans les formules, à une distinction constamment répétée de *deux sortes de choses,* montreront que notre auteur ne pouvait pas se placer parmi ce petit nombre d'écrivains dont les ouvrages attireront d'abord les regards de la postérité. Mais, au-dessous de ces rois de la pensée et de l'expression, il y a encore des places honorables, et nous ne doutons pas qu'on ne l'y mette volontiers après avoir lu les quatorze pièces contenues dans ce volume, et qui sont bien certainement ce qu'il a fait de mieux.

J'ai à peine besoin d'ajouter que ces quatorze pièces sont précédées de courts préambules qui en expliquent l'occasion et l'objet; et que des tables des matières si nécessaires dans tous les ouvrages d'étude, et qui manquent dans toutes les œuvres de Lamotte ont été mises ici, et permettront, grâce au système de renvois que nous avons adopté, de retrouver les indications dans la grande édition de ses œuvres, aussi bien que dans la nôtre.

LES
PARADOXES LITTÉRAIRES
DE LAMOTTE.

VERSIFICATION.

I.

DISCOURS A L'OCCASION DE LA TRAGÉDIE D'ŒDIPE.

(Tome IV, p. 377 à 396.)

L'*Œdipe* de Lamotte fut représenté en 1726. Il n'eut que trois représentations. Ainsi l'on peut voir combien l'auteur s'abusait quand il écrivait dans l'avertissement de sa pièce imprimée, qu'elle avait été interrompue au milieu *du plus grand succès*. Il avait écrit cette pièce en prose avant de la mettre en vers, comme il le dit dans le discours qui suit. Mais, au lieu de regarder cette première ébauche comme un canevas indigne des regards du public, du moment que la pièce en vers était sous nos yeux, la vanité d'auteur lui persuada qu'on verrait avec plaisir son premier produit.
Puis, appelant le sophisme à son secours, comme font toujours les métaphysiciens, il tira de là une dissertation pour prouver qu'une tragédie en prose valait autant qu'une tragédie en vers ; il alla jusqu'à dire que les vers gâtaient l'œuvre, que la contrainte de la mesure et de la rime était un obstacle aux progrès de l'art dramatique. C'est une thèse qu'il continua de soutenir comme nous le verrons.

J'exposerai ici simplement quelques réflexions sur le sujet d'Œdipe qui ont enfanté, pour ainsi dire, cette nouvelle tragédie[1].

1. Le commencement de ce discours est consacré non pas à la versification, mais à l'art dramatique, ou plutôt au sujet d'*OEdipe* en particulier. Ces

Je voulais d'abord qu'Œdipe fût coupable; et le sujet, tel que Sophocle nous l'a laissé, m'a toujours paru vicieux par cette fatalité tyrannique qui entraîne un homme dans des malheurs qu'il ne s'est point attirés par sa faute. Une pareille idée ne pourrait que jeter les hommes dans le désespoir; et loin qu'il fût raisonnable de leur insinuer cette erreur, il aurait fallu leur cacher à jamais une si triste vérité, si nous étions assez malheureux, pour que c'en fût une.*

Il était donc nécessaire, pour instruire, qu'Œdipe tombât dans quelque faute; mais comme il fallait, pour plaire, qu'il fût intéressant, il fallait aussi que sa faute, quoique considérable, fût cependant compatible avec de grandes vertus. Cette réflexion m'a déterminé à ne lui donner d'autre crime qu'un excès d'ambition, déréglement que le préjugé accorde si bien avec l'idée de grand homme, qu'il va même quelquefois jusqu'à le confondre avec l'héroïsme.

Ces premières vues m'ont amené d'autres circonstances. Au lieu de supposer, comme Sophocle, qu'Œdipe ait été élevé, au milieu d'une cour, comme l'héritier de la couronne, ce qui ne donne pas lieu à l'ambition qui serait déjà satisfaite; j'ai fait élever Œdipe dans l'état de berger, afin que son ambition en fût à la fois plus héroïque et moins pardonnable; et je lui fais défendre par un oracle exprès de sortir de son pays, s'il ne veut renoncer à la tranquillité et à l'innocence. Il méprise assez les dangers; et il présume assez de sa vertu, pour suivre son dessein, au mépris de l'oracle; et par cette démarche, le voilà, ce me semble, aussi coupable, et aussi intéressant que je voulais.

Mais ce n'était point encore assez. Que * m'eût servi de justifier les dieux à l'égard d'Œdipe, si Jocaste qui essuie les mêmes adversités, les eût condamnés par son innocence? J'aurais contredit, par un des personnages, la vérité que j'aurais établie par l'autre.

considérations, malgré la manière ingénieuse dont l'auteur les a présentées, sont, quant à l'art tragique, de la plus complète nullité. On y voit partout un métaphysicien qui croit que le beau, le sublime de l'art consiste à éviter une difficulté particulière au sujet; et qui combine petitement pour cela quelques incidents, au lieu de voir l'ensemble de l'action et d'y jeter immédiatement les grands ressorts qui doivent la faire marcher.

Il fallait donc que Jocaste commît aussi quelque faute qui ne fût pas odieuse, et qui la laissât digne de la pitié des spectateurs. J'ai choisi, pour elle, un excès d'amour qui lui fait oublier les avis des-dieux, faiblesse qui n'exclut pas de grandes vertus, et avec laquelle une femme peut s'attirer d'ailleurs le respect et l'admiration.

Il me semble que cet arrangement corrige la dureté du sujet et qu'il éloigne l'impression désespérante que laisserait l'idée d'une divinité qui se plairait à accabler de malheurs, et de l'horreur même du crime, les âmes les plus innocentes.

Eh! quelle était l'idée des anciens d'imaginer dans les actions humaines des crimes indépendants de la volonté! Œdipe, aux yeux de la raison, n'était pas coupable de la mort de son père, puisqu'il l'avait tué sans le connaître, dans une légitime défense; il n'était pas coupable d'inceste, puisqu'il n'avait pas cru épouser sa mère: ainsi, après l'éclaircissement,* il n'avait qu'à pleurer l'un et se séparer de l'autre, mais sans remords et sans désespoir, puisqu'il n'avait rien à se reprocher. L'idée de crime involontaire est une pure contradiction, puisque l'idée de crime renferme une intention; et que l'idée d'involontaire l'exclut absolument. On peut dire que, par là, le sujet d'Œdipe est tout ensemble et affreux et frivole[1].

Pour moi, quoique j'aie songé, d'un côté, à rendre Œdipe un des plus vertueux hommes du monde, à le faire bon roi, bon mari, bon père, bon fils même, et d'autant meilleur qu'il l'est par l'impression du devoir, et non par celle de l'instinct, puisque celui qu'il croit son père, ne l'est pas, j'ai eu attention, de l'autre, à lui donner un premier crime qui le rend coupable de

1. Lamotte critique dans le sujet de l'*OEdipe* ancien : 1° l'innocence absolue de ce prince aux yeux de la raison pure; 2° son éducation dans une cour comme héritier de la couronne; 3° l'innocence absolue de Jocaste; 4° le dogme de la fatalité qui lui paraît absurdement injuste; 5° la multiplicité des intérêts qu'il espère avoir réduite à l'unité; 6° l'ignorance où les divers personnages sont de ce qu'ils devraient savoir depuis longtemps. On voit dans son texte comment il prétend corriger tous ces défauts, et il reste convaincu qu'après les avoir enlevés il aura fait une pièce excellente! Rien ne montre mieux combien toutes ces combinaisons métaphysiques sont peu de choses dans les beaux-arts, que le parfait contentement où Lamotte est de lui-même, rapproché de la chute si complète et si bien méritée de son *OEdipe*.

ceux auxquels il a l'audace de s'exposer; de sorte qu'il est assez criminel, pour mériter d'être puni, et trop peu, pour ne pas mériter qu'on le plaigne.

En second lieu, j'ai voulu conserver, en traitant ce sujet, l'unité d'intérêt qu'il me paraît que les plus grands poëtes n'y ont pas assez ménagée, non sans doute faute de génie, mais pour n'avoir pas tourné leur attention et leur effort de ce côté-là. Le génie va toujours loin du côté qu'il se tourne; l'important est que la réflexion lui ouvre la véritable carrière.*

Comme l'unité d'intérêt, dans Œdipe, consiste dans le développement des circonstances qui servent à l'éclaircissement de son sort; et que ce développement ne suffirait pas par lui-même à remplir cinq actes, on y a ajouté des épisodes de politique ou d'amour qui suspendent d'autant l'impression principale, et qui donnent, pour ainsi dire, deux pièces en une: mais ces épisodes, surtout un épisode d'amour, a l'air si forcé dans le sujet d'Œdipe, on y sent tellement le contre-temps de cette passion avec l'horreur qui doit saisir continuellement les personnages, qu'il est étonnant que les auteurs se soient permis un si malheureux contraste.

Dans l'effort que je faisais pour remédier à ce défaut, les deux fils d'Œdipe se sont présentés à mon imagination. J'ai crû qu'Étéocle et Polynice étaient les seuls personnages qu'on pût lier intimement à l'intérêt d'Œdipe, et qu'en faisant rouler quelque temps le péril sur les enfants, je ne ferais qu'étendre le malheur du père, et le rendre encore plus accablant. C'est de cette attention que m'est venue l'idée de faire demander par les dieux un des fils de Jocaste, pour expier l'impunité du meurtre de Laïus. Comme Œdipe ignore que Jocaste ait eu quelqu'autre enfant qu'Éteocle et Polynice, il ne saurait douter* que l'ordre ne les regarde; et le voilà déchiré par l'affreuse nécessité de laisser périr son peuple, ou de sacrifier ses fils. Il me semble que l'unité d'intérêt est non-seulement soutenue, mais qu'elle est encore fortifiée par le péril de ces princes qui, entrant naturellement dans le développement du sort d'Œdipe, devient une grande partie de la punition dont les dieux l'accablent.

En me donnant cette nouvelle matière, je me suis procuré

l'avantage de pouvoir entrer d'abord dans le fort de l'action, sans crainte de l'épuiser trop tôt, et je n'interromps point la passion propre de mon sujet, je veux dire la terreur, par des passions moins vives et déplacées, qu'on ne s'est pardonnées, sans doute, que par le nécessité de satisfaire à l'étendue réglée d'une tragédie.

J'étais encore frappé d'un défaut considérable dans l'action d'Œdipe telle que les poëtes l'ont arrangée ; c'est que les personnages, au moment qu'on les introduit sur la scène, ignorent les choses dont ils devraient être instruits dès longtemps, ou qu'ils n'ont pas pris les mesures qu'exigaient les événements qu'ils racontent. Il est vrai que les auteurs pour rassembler les éclaircissements et les démarches dans le cours de l'action présente, avaient besoin * de l'ignorance et de l'imprudence des personnages ; mais une action qui ne marche qu'à ce prix, et où l'on sent toujours que le poëte a pris ses avantages aux dépens de la vraisemblance, perd infiniment de sa force ; l'illusion n'a plus de lieu et l'on est trop averti de ne rien croire d'un fait qui ne subsiste qu'à la faveur de suppositions presque impossibles.

Pour rétablir les personnages dans une conduite raisonnable, il fallait disposer les faits de l'avant-scène de manière qu'ils ne dussent se développer que dans le cours de l'action, et que Jocaste et Œdipe n'eussent pas dû plutôt s'en faire confidence, ou qu'ils eussent pu les ignorer eux-mêmes.

J'ai tâché d'arranger mes circonstances dans cette vue, et j'ai cru surtout qu'à l'égard de la mort de Laïus, Jocaste et tout le peuple devaient avoir été tellement trompés, qu'ils n'eussent point eu de mesures à prendre pour venger sa mort.

De là m'est venu l'expédient du mensonge d'Iphicrate. Il abandonne son maître dans le péril ; il revient sans blessure annoncer sa mort, et le lâche est réduit, pour ne se pas perdre d'honneur, à feindre que son maître a péri dans une forêt sous les efforts d'un lion monstrueux ; sa douleur et les vêtements ensanglantés qu'il rapporte à Jocaste donnent du poids à* son mensonge. Il n'y avait dans ce cas aucune recherche à faire, et Œdipe lui-même, que Jocaste en avait instruit, n'avait rien à tenter pour venger son prédécesseur.

Je pense que dans cette disposition, on ne peut plus reprocher aux personnages, ni d'avoir rien ignoré de ce qu'ils dévaient savoir, ni d'avoir rien omis de ce qu'ils devaient faire, et je rétablis ainsi l'action dans toute sa force, en lui rendant toute sa vraisemblance.

Toutes ces idées que je ne dois qu'à mon attention, pour remédier aux défauts qui m'avaient frappé, m'ont donné, en quelque façon un nouveau sujet, et je n'ai pu résister à la tentation de le traiter.

J'ai cru qu'avec un fond raisonnable, il me faudrait moins de génie pour le soutenir, qu'il n'en a fallu aux autres pour couvrir par la beauté des détails un fond vicieux par lui-même; car je révélerai ici ingénûment un des meilleurs secrets de l'art, c'est de se défier assez de son esprit, pour ne pas s'embarquer légèrement, pour ne pas compter de vaincre le vice du fond par l'abondance et la richesse des ornements, et de se croire toujours assez faible pour avoir besoin d'une matière heureuse et bien disposée, capable encore de plaire par elle-même* quand on ne la remplirait que médiocrement[1].

De grands esprits n'y regardent pas quelquefois de si près. Fiers de leurs ressources, ils dédaignent les précautions; mais je leur conseillerais encore de se servir de mon secret. Le génie est toujours mieux employé à embellir qu'à réparer[2].

Je me garderai bien de faire valoir ici en détail tous les soins que j'ai donnés à la continuité et à l'accroissement de l'action; j'aime mieux me faire justice sur un endroit où je n'ai pu me contenter moi-même. La première scène du troisième acte, où Polémon, le prétendu père d'Œdipe, est arrêté par les princes, m'a paru languissante au théâtre, et plus même que je ne l'avais prévu : car il est bon de le dire en passant, il y a cette différence entre la lecture et la représentation d'une pièce, que les beautés et les défauts des discours se sentent mieux dans la lecture, au lieu que la représentation découvre plus sûrement

1. Ces conseils sont très-bons, mais ils ne suppléent pas à l'essentiel que Lamotte oublie.

2. Le génie imagine et compose; le goût répare. Lamotte a confondu mal à propos ces deux qualités et cru à tort que l'une pouvait remplacer l'autre.

la force ou la faiblesse de l'action. Quelquefois un homme d'un bon sens ordinaire sent tout à coup au théâtre ce qui est échappé dans le cabinet à la réflexion des connaisseurs[1].

En cherchant la raison de la langueur de la scène, j'ai été surpris de l'apercevoir * dans les précautions mêmes que j'avais prises pour la prévenir.

Polémon devait d'abord donner sur son état des éclaircissements qui servaient de préparation à de nouveaux événements. Il n'aurait pu faire ce détail, en parlant à la reine, trop impatiente du secret qui la regarde, pour s'occuper des affaires particulières d'un berger. J'ai donc choisi, pour témoins de ce détail, Étéocle et Polynice, et je m'imaginais par là donner plus de dignité à la scène; mais c'est cette dignité même qui en fait le vice. Qu'on me permette là-dessus une réflexion dont je me souviendrais, si je travaillais encore.

Quand on a à dire des choses qui ne doivent produire ni accroissement ni changement de passion dans les personnages, il vaut mieux qu'elles ne soient dites qu'à de simples confidents, parce que alors le spectateur ne s'attend qu'à être instruit lui-même, et non pas à avoir actuellement l'effet de ce qu'on lui apprend; mais, au contraire, si vous introduisez les personnages importants, le spectateur se promet qu'il en va naître de nouvelles passions et de nouveaux desseins, et la scène lui paraît vide, si les acteurs se retirent au même état qu'ils sont entrés.

C'est cette attente trompée qui cause la langueur de la scène. On demeure d'autant * plus froid qu'on s'est promis en vain plus d'émotion. J'avoue volontiers ma méprise; et je compte pour quelque dédommagement d'en avoir découvert la raison[2].

J'ai encore à prévenir le reproche d'orgueil que semble mériter l'audace de traiter un sujet après le grand Corneille.

1. Observation très-juste qu'il faut recommander à tous ceux qui travaillent pour le théâtre.

2. La raison donnée ici par Lamotte est tout à fait chimérique; sa scène est languissante, parce qu'elle est mal écrite et que les lamentations de Polémon ne signifient rien du tout. Il importe peu que les renseignements soient donnés à des princes ou à des confidents. S'ils sont indifférents au spectateur, ils l'ennuieront toujours, quel que soit l'interlocuteur.

Je ne désavoue pas que l'entreprise n'ait l'air de présomption, mais il faut avouer aussi que ce peut n'en être que l'air; et j'ose assurer que, de ma part, cela ne va pas plus loin.

L'opinion établie de la supériorité de Corneille sur tous les auteurs dramatiques n'est pas le fruit de chacune de ses pièces en particulier; c'est le tribut légitime du mérite surprenant répandu dans tous ses ouvrages; et c'est au génie considéré en son entier, et non pas séparément à aucune de ses productions, qu'est dû le prix de la poésie dramatique.

Quand on pense de combien Corneille s'est élevé au-dessus de ses prédécesseurs, quelle nouvelle richesse l'art a acquise entre ses mains, quelle est sa fécondité pour les desseins et pour les caractères, quelle est la force de raison, l'abondance et le choix des sentiments, le sublime de l'expression qu'il étale en tant d'endroits, il * y aurait de l'extravagance à présumer de l'égaler [1]; on ne pardonnerait pas même à un génie supérieur au sien, s'il en naissait, de sentir trop tôt son avantage; il devrait attendre modestement qu'à force de preuves, le public en convînt, et douter encore après cela de son succès.

Voilà précisément comme je pense de Corneille. Je me fais honneur d'avouer toute mon insuffisance auprès d'un génie si rare, et, si l'on m'en croit, on sera bien loin d'imaginer que j'aie voulu lutter à cet égard contre un si grand maître; mais il n'en est pas de même de ses pièces en particulier. Peut-être n'y en a-t-il point d'absolument parfaite; et voici, ce me semble, deux raisons qui doivent y avoir laissé des défauts, même considérables.

La première, c'est que quand un écrivain trouve un art presque encore dans le chaos, comme Corneille y a trouvé parmi nous la tragédie, il n'en peut perfectionner que succes-

1. Bel éloge de Corneille, bien mérité et exprimé avec une brièveté rare. Toutefois, on s'étonne avec raison des précautions que Lamotte prend sans cesse pour empêcher qu'on ne l'accuse d'orgueil, et qui font précisément sur le lecteur l'effet contraire à celui qu'il attend. Je crains, en lisant ces perpétuelles protestations, que la vanité n'ait été aussi enracinée dans le cœur de notre auteur que chez tous les autres poëtes, et je ne puis m'empêcher de penser qu'une modestie plus réelle l'eût détourné lui-même de se mettre toujours en scène.

sivement les différentes parties. Tantôt il songe à étendre l'art d'un côté, tantôt à l'enrichir d'un autre; quelquefois il a en vue les passions, d'autres fois les caractères, quelquefois la justesse et la régularité de l'intrigue; il lutte à tout moment contre le torrent du mauvais goût; il travaille peu à peu à purger le style de ses bassesses, de ses enflures, de ce faux éclat qui ne naît que du jeu des paroles ;* et à la place de ces agréments de mode, il lui donne insensiblement une beauté de tous les pays et de tous les siècles. Plus il est parti de loin, plus le chemin qu'il a fait lui persuade aisément qu'il a atteint au terme. Il s'arrête, si ce n'est de lassitude, du moins par la satisfaction de ses progrès, qui, comparés à l'état où il a pris les choses, lui doivent paraître la perfection même.

La seconde raison vient du grand nombre des ouvrages. Un génie qui enfante tant de différents desseins, est entraîné par sa propre abondance; il ne saurait faire une attention scrupuleuse à tous les détails; il lui suffit de mettre chaque tableau en état de produire un grand effet; et pour augmenter cet effet de quelques degrés, il ne veut pas perdre un temps mieux employé à de nouveaux ouvrages qui, dans leur totalité, sont d'un plus grand prix que ne le seraient quelques beautés de plus dans un seul.

On voit à présent qu'un auteur raisonnable peut bien, sans s'enorgueillir, traiter un sujet après Corneille. Sur quoi appuierait-il sa présomption ? d'un côté, il tire de lui-même les principes et les exemples qui doivent le guider, et c'est par son propre secours qu'il pourrait réussir à le vaincre dans un sujet particulier;* de l'autre, moins dominé par une imagination féconde, il peut mettre au peu qu'il entreprend, un soin laborieux que Corneille a dû dédaigner, pour pouvoir multiplier ses travaux, content que l'art se trouvât tout entier, quoique épars, dans ses différentes productions : éloge qui n'est peut-être dû qu'à lui seul.

J'avoue cependant qu'en concourant ainsi avec les grands maîtres, un auteur peut se flatter secrètement de devenir leur digne rival. C'est un étourdissement que je lui pardonnerais dans le cours du travail : cette émulation l'échauffe, et peut

même étendre son génie; mais, après l'ouvrage fait, il n'a qu'à se servir de mes réflexions, pour se guérir d'une vanité qui ne lui est plus utile, et pour se remettre humblement à sa place[1].

Comme avec l'Œdipe en vers, j'expose encore au public la même tragédie que j'avais faite en prose, avant que de la versifier; on me permettra de dire ici les raisons pourquoi je ne l'ai pas hasardée au théâtre de la première façon, et d'exposer en même temps le sentiment où je suis qu'il serait raisonnable de faire des tragédies en prose.

Deux raisons m'ont empêché d'en risquer la représentation: la première, l'habitude des auditeurs qui n'entendent des tragédies qu'en vers; * la seconde, l'habitude des acteurs mêmes qui n'en représentent pas d'autres[2].

On s'est imaginé (car de quoi la force de l'habitude ne fait-elle pas des principes?) que la pompe, la mesure des vers et l'éclat de la rime étaient essentiels à la dignité de la tragédie; que les grands intérêts et les grandes passions perdraient, sans ce soutien, une grande partie de leur importance, comme si l'admiration, la terreur et le pathétique ne pouvaient être l'effet du langage ordinaire[3].

Je n'ai osé heurter un préjugé si établi; d'un côté, c'est pru-

1. Tout ce que dit ici Lamotte pour s'excuser d'avoir lutté contre Corneille est assez indifférent. L'*OEdipe* de Corneille est une de ses mauvaises pièces. Qu'on en fasse une meilleure, et on n'aura pas besoin de la justifier. C'est justement ce qu'avait fait Voltaire en 1718, et il est singulier que Lamotte, qui avait approuvé la tragédie du jeune poëte, qui, dans son approbation, annonçait même en lui « un digne successeur de Corneille et de Racine, » n'ait pas jugé à propos de parler d'un rival bien autrement redoutable que Corneille.

2. Ce sont là de bien mauvaises raisons; quand on n'ose pas risquer une mauvaise pièce, ou plutôt quand une pièce ne réussit pas, l'auteur s'en prend à tout, excepté à la véritable cause qui est que sa pièce est mauvaise. Si Lamotte eût eu conscience de la bonté de son œuvre, il aurait passé par-dessus ces deux difficultés, et aurait au moins proposé sa pièce aux auteurs.

3. Le critique exagère ici l'opinion de ses adversaires pour la rendre ridicule. Il ne touche pas le vrai point de la question. Dans les arts, ou cherche toujours le beau. L'harmonie du langage poétique est certainement une beauté dans une œuvre dramatique. Ainsi, toutes choses égales d'ailleurs, une pièce en vers a plus de valeur que la même pièce en prose. De là vient que l'admiration des siècles s'est attachée uniquement aux tragédies en vers. Voulez-vous nous faire changer d'idée? Ce n'est pas une dissertation qu'il faut faire; c'est une tragédie en prose assez belle pour défier le temps.

dence, j'ai pris le plus sûr pour réussir; mais, de l'autre, c'est lâcheté; mon exemple, pour peu qu'il eût été heureux, en eût encouragé de plus habiles. On ne tentera guère de nouveautés utiles, s'il ne se trouve pas des auteurs assez généreux pour risquer de déplaire au public, en essayant de l'enrichir[1].

L'habitude des acteurs eût encore augmenté le danger; ils seraient presque décontenancés dans le tragique, s'ils n'y parlaient pas en vers. Leur voix, leur maintien, leur geste, tout s'y est mesuré. Ce prétendu langage des dieux qu'on est accoutumé de respecter, leur élève l'imagination; et, réduits au langage ordinaire, ils ne se paraîtraient plus à eux-mêmes si importants, illusion qui leur est nécessaire* pour en imposer mieux aux autres[2].

D'ailleurs la mesure et les phrases, ordinairement plus coupées dans les vers, aident beaucoup leur intelligence; ils en discernent plus aisément le sens; ils en prennent mieux les tons, et ils les soutiennent davantage; au lieu qu'il leur faudrait plus de finesse que n'en ont quelques-uns, pour saisir, dans les phrases étendues de la prose, les inflexions délicates que demanderaient les raisonnements et les passions[3].

Cependant, si contre ces préjugés et ces obstacles que fait

1. On n'enrichit aucunement le public en ôtant aux chefs-d'œuvre des arts quelqu'un de leurs mérites.

2. Mauvaises raisons qui sont même fausses en fait, puisqu'il y avait eu des tragédies en prose dans le siècle précédent. Lasserre, si décrié par Boileau, avait donné en 1642 la tragédie en prose de *Thomas Morus* ou *Le triomphe de la foi et de la constance*, et l'abbé d'Aubignac, en 1645, la tragédie de *Zénobie* qui n'est plus guère connue que par la critique piquante du prince de Condé. Molière avait d'ailleurs laissé des pièces non versifiées qu'on jouait encore et où les personnages étaient des rois ou des princes, comme *La Princesse d'Élide*, *Les amants magnifiques*.

3. Dans quelles erreurs la vanité n'entraîne-t-elle pas les écrivains! Voilà Lamotte qui, pour soutenir un de ses paradoxes, n'a pas honte d'écrire que les vers sont plus faciles à comprendre et à réciter que la prose! Pour le premier point, qu'on interroge tous ceux qni apprennent une langue, ils diront si la poésie n'est pas toujours bien plus difficile; cela est d'ailleurs évident, et par les inversions, et par les licences de toutes sortes, et par les ellipses qui la caractérisent. Quant au second, il suffit d'entrer dans les théâtres de Paris: on trouvera que dans la moitié de ces théâtres, la prose est dite à peu près convenablement; tandis que c'est à peine si les vers sont bien récités au seul théâtre des Français.

naître l'habitude des uns, on pouvait établir l'usage des tragédies en prose, j'ose croire qu'on y trouverait de vrais avantages.

Premièrement, l'avantage de la vraisemblance qui est absolument violée par la versification : car pourquoi, en faisant agir des hommes, ne les pas faire parler comme des hommes ? N'est-il pas, j'ose le dire, contre nature, qu'un héros, qu'une princesse asservissent tous leurs discours à un certain nombre de syllabes; qu'ils y ménagent scrupuleusement des repos réglés; et qu'ils affectent, jusque dans le détail de leurs intérêts, ou dans leurs passions les plus impétueuses, le retour exact des mêmes sons qui ne peut être que le fruit d'une recherche aussi puérile que pénible? Que cette mascarade du discours* est étrange ! Et n'est-ce pas le triomphe de l'habitude que le plaisir qu'on est parvenu à s'en faire[1].

Par le langage ordinaire, les personnages et les sentiments n'en paraîtraient-ils pas plus réels; et par cela même, l'action n'en deviendrait-elle pas plus vraie? Autrefois tous les ouvrages de théâtre étaient faits en vers[2]. La comédie, malgré sa familiarité essentielle, subissait là-dessus le même joug que la tragédie.

1. Sophisme continuel, d'autant plus dangereux qu'il est avancé de bonne foi par un homme peu sensible aux arts, et que la pensée paraîtra très-juste à tous ceux qui ne seront pas mieux organisés que lui. Les arts n'imitent pas platement la nature : il faut toujours qu'ils l'embellissent, sans quoi nous n'y trouvons qu'un plaisir très-faible et un mérite à peu près nul. Les hommes ne parlent pas naturellement en vers, sans doute, mais ils ne parlent pas non plus en français (s'ils ne sont de notre pays), et surtout ils ne parlent pas en français correct et élégant. Faudra-t-il, pour la vraisemblance, faire gémir *OEdipe* en grec, et si l'on introduit un pauvre paysan comme le Polémon de cette tragédie, lui prêter des solécismes et des pat-à-qu'est-ce?

2. C'est une erreur. Chez tous les peuples les représentations dramatiques ont commencé par être en prose, ou du moins en vers si lâches et si faciles que c'était comme de la prose. Quels étaient les premiers essais de Thespis, de Dolon et de Suzarion en Grèce? Les vers même d'Eschyle, de Sophocle, d'Aristophane, étaient de cette espèce qu'Aristote dit formellement se trouver souvent dans la simple conversation (*Poét.*, c. 4, n° 6); quant aux comiques latins, le témoignage de Cicéron ne laisse aucun doute (*Orat.*, c. 55, n° 182); et il en a été de même chez nous, où nos plus anciennes pièces sont écrites dans un système de versification si lâche que ce ne sont plus pour nous des vers. En un mot, l'harmonie poétique s'est successivement ajoutée au simple dialogue, et il était impossible qu'il en fût autrement.

Dans la suite on s'est licencié souvent à écrire la comédie en prose; et selon la portée des auteurs, elle en a acquis souvent plus de vivacité et de justesse.

On dira peut-être qu'il y a plus loin du style majestueux de la tragédie à la prose, qu'il n'y avait du style aisé de la comédie; mais on se tromperait, et les proportions sont les mêmes. Il est vrai que les personnages tragiques doivent, par la convenance de leur état, parler avec plus de noblesse et d'élégance que les comiques; mais ils n'en doivent pas parler moins naturellement, et leur dignité ne les rend pas poëtes. Aussi un auteur judicieux ne se permet pas les audaces épiques, en faisant parler ses acteurs. Rompez la mesure des vers de Racine, faites disparaître ses rimes, vous ne retrouverez plus dans les discours qu'une élégance naturelle et proportionnée* aux rangs, aux intérêts, aux passions. Vous n'y perdrez, en un mot, que cet agencement étudié qui vous distrait de l'acteur, pour admirer le poëte, et qui ne paraîtrait qu'un abus de la parole à tout homme de bon sens qui n'aurait jamais entendu de vers [1].

Il est encore évident qu'avec la liberté de choisir et d'arranger les paroles, on en aurait plus de facilité à perfectionner les choses. Jamais on ne serait forcé d'adopter un mot impropre avec connaissance de cause par l'impossibilité d'ajuster à son gré le mot nécessaire. On pourrait toujours donner à un raisonnement sa gradation et sa force, au lieu que le caprice des rimes contraint souvent d'y mêler quelques faiblesses ou quelque inutilité. Jamais, pour conserver un trait excellent, on ne serait réduit à s'en permettre un médiocre. L'ordre, la précision, les convenances ne seraient plus à la merci de règles tyranniques que ne maîtrisent pas toujours les plus grands génies, et enfin les auteurs n'auraient plus à se passer, ni les lecteurs à pardonner de véritables fautes, sous le nom adouci de licences [2].

1. On n'y perdra que cet *agencement*, soit; mais cet agencement est presque tout, c'est lui qui fait le chef-d'œuvre. Ce que Lamotte entend par un homme de bon sens, c'est un raisonneur à qui manque le sentiment de la beauté, c'est-à-dire le plus pitoyable des critiques.

2. Laissons les déclamations et les sophismes et venons aux faits. On a composé une multitude de comédies et de tragédies en prose (ces dernières sous le nom de *drames*), et je suis bien loin de blâmer ces travaux; mais dans ce nombre

D'ailleurs, et voici peut-être l'avantage le plus considérable, la correction serait infiniment aisée. L'écrivain le plus sûr est sujet à de grandes méprises dans la chaleur de la composition ; et quand il* vient à s'éclairer par ses propres réflexions ou par la critique des autres, ce qu'il voudrait ôter est tellement uni à ce qu'il y a de plus heureux, qu'il renonce bientôt à des changements impossibles : il aura plutôt fait de mettre à justifier sa faute l'esprit qu'il devrait employer à la corriger. En prose, il n'eût fallu que rayer un mot, et en substituer un autre ; mais, en vers, la substitution de ce mot va coûter un tour heureux, un vers sublime, et peut-être, de proche en proche, une longue suite de discours[1].

M. Despréaux m'a dit lui-même qu'il avait été vingt ans à corriger une fausse rime. Je rabats ce qu'il faut de l'hyperbole ; mais il en reste toujours assez pour être frappé du ridicule des hommes, d'avoir inventé un art exprès pour se mettre souvent hors d'état d'exprimer exactement ce qu'ils voudraient dire, ou, ce qui est encore pis, pour avoir à sacrifier ce qui serait dit le plus heureusement, à des conditions que la raison n'a point prescrites[2]. Au reste, celui qui ferait une tragédie en prose aurait à se garder d'un piége. Il pourrait abuser de la facilité du style, en se contentant trop tôt de ses premières idées, et en ne faisant pas assez d'effort pour chercher le mieux, dès qu'il se serait offert du raisonnable. Je lui recommanderais* donc de mettre au choix des choses le temps et le soin qu'exigerait la versification.

immense, dix fois au moins aussi considérable que celui des ouvrages en vers, où sont les chefs-d'œuvre ? Citez une pièce en prose aussi haut placée dans l'estime des vrais connaisseurs que *Cinna*, *Iphigénie*, le *Misanthrope*. Vous ne le pourrez pas, parce que dans les beaux-arts la forme est une partie importante de la valeur des œuvres.

1. Les qualités du style sont plus faciles en prose, mais non pas au point que dit Lamotte. Il est toujours très-difficile de bien écrire, surtout dans le genre passionné et intrigué.

2. Lamotte fait toujours de l'invention et du progrès des arts une histoire fantastique, accommodée à la fausseté de son jugement. On n'a pas cherché des difficultés pour faire un art, on a remarqué certaines qualités agréables à l'esprit, on a voulu reproduire ces qualités et l'imitation s'est trouvée difficile, comme est toujours celle du beau et du bon. Supposer qu'on a cherché la difficulté pour elle-même, c'est prêter gratuitement une absurdité à ceux que l'on combat.

Ce sera toujours un assez grand encouragement pour lui que la sûreté de trouver dans sa langue de quoi exprimer heureusement ce qu'il imaginera de sublime et de pathétique [1].

Voici enfin un dernier fruit de l'usage que je voudrais établir, c'est de multiplier le nombre des auteurs dramatiques, en les dispensant d'un talent que bien des gens d'esprit n'ont pas. N'y a-t-il pas des écrivains qui ont assez d'invention pour imaginer de grands desseins, assez de génie pour les bien arranger, assez de raison et d'esprit pour les bien exécuter, mais qui ne se sont jamais exercés à la versification, ou qui par bon sens s'en sont rebutés de bonne heure par la perte de temps qu'elle coûte? Quel dommage que tout ce mérite soit perdu pour le théâtre [2]!

Si M. de Fénelon ne s'était mis au-dessus du préjugé qui veut que les poëmes soient en vers, nous n'aurions pas le Télémaque, si brillant cependant des beautés mêmes qu'on appelle poétiques, qu'on ne s'avise pas d'y souhaiter la parure des vers. Pensons de même de la tragédie, et peut-être aurons-nous bientôt des ouvrages d'une aussi grande perfection dans leur genre [3].*

1. Le conseil est bon, mais tout à fait inutile. Nos bons tragiques ont tout ce que demande ici Lamotte; et, de plus, la poésie. Ceux qui n'ont pas pu atteindre aux vers ont fait des drames et ils les ont fait aussi bons qu'ils ont pu. Ceux enfin qui ne pouvaient pas, même en prose, atteindre le langage de la passion, comme Mercier, ont fait des œuvres mal écrites qui nous font rire de pitié au milieu des scènes les plus attendrissantes. L'erreur perpétuelle de Lamotte, c'est de croire qu'on fait une œuvre d'art comme on peut faire une veste ou une culotte, en *prenant ses mesures :* il y faut autre chose dont il ne se doutait pas.

2. Cette raison a sa valeur : et en effet notre théâtre perdrait beaucoup si on le dépouillait de tout ce qui n'est pas en vers; mais la question n'est pas ici de savoir si l'on peut faire de bonnes pièces en prose : elle était résolue affirmativement longtemps avant Lamotte; la question est si, toutes choses étant égales d'ailleurs, une bonne pièce en prose vaudra la même pièce en beaux vers. Le jugement public a répondu de tout temps qu'elle ne la valait pas.

3. Fénelon ne s'est pas mis au-dessus du préjugé; il n'avait pas le talent des vers, car tous ceux qu'il a faits sont extrêmement médiocres; il a tiré de sa nature tout ce qu'elle pouvait produire, savoir un roman poétique. S'il eût été mieux organisé à cet égard, il nous eût donné un poëme. Si plus tard il a quelquefois parlé contre les vers, c'est que, comme tant d'autres et sans s'en douter, il a voulu rabaisser le talent qu'il n'avait pas.

II.

DISCOURS A L'OCCASION D'UNE SCÈNE DE MITHRIDATE.

(Tome IV, p. 406 à 420.)

Lamotte ayant publié à l'occasion d'*Œdipe* le discours que nous venons de lire, était si convaincu de la vérité de ses opinions, qu'il ne recula pas devant l'expérience. Il mit en prose la première scène de *Mithridate*, plaça les vers de Racine en regard de sa propre rédaction ; et, croyant de très-bonne foi que le texte primitif n'avait sur le sien aucune supériorité réelle, il appela sur ce point le jugement du public dans un discours intitulé : *Comparaison de la première scène de Mithridate avec la même scène réduite en prose, d'où naissent quelques réflexions sur les vers*.

Ce sont ces réflexions sur les vers qui nous intéressent spécialement ici. Lamotte attaque cette forme de langage avec une grande vigueur. Si ce qu'il dit était vrai, il faudrait être fou pour s'y exercer encore ; si, au contraire, il s'est trompé, il faut savoir en quoi et comment. Quant au morceau qui a été l'occasion de cette dissertation, il était tout à fait inutile de le reproduire. Tout le monde possède ou peut retrouver les vers de *Mithridate*, et on ne lirait pas la prose qui les traduit. Chacun d'ailleurs peut la refaire pour soi, en dérangeant les mots des vers, il trouvera tout naturellement le style que voici : « On nous faisait, Arbate, un récit fidèle. Rome triomphe en effet, et Mithridate est mort. Les Romains ont attaqué mon père vers l'Euphrate, et ils ont trompé dans la nuit sa prudence ordinaire, etc. »

Que le lecteur à présent se rende témoignage à lui-même de l'effet que produit en lui cette scène telle qu'il vient de la lire, en comparaison de la scène en vers, et je lui demande si toutes les tragédies de Racine, mises en prose avec la même exactitude à conserver ses pensées, ses tours et ses expressions, en ne leur retranchant précisément que l'agrément de la rime et de la mesure ; si, dis-je, ces tragédies feraient la même impression

de beauté et produiraient le même degré d'estime pour l'auteur [1].

Quelques-uns me répondront peut-être qu'ils ne rabattraient rien, ni de l'idée de l'ouvrage, ni de leur estime pour l'écrivain. Je n'ai rien à dire à ceux-là; je n'ai qu'à les féliciter de la force et de la droiture * de leur jugement qui les rend incapables de séduction [2].

Mais je m'adresse au plus grand nombre sans comparaison; à ceux qui sentiraient un déchet considérable dans ces tragédies; pour qui, par le seul changement de style, elles deviendraient un ouvrage ordinaire, et qui n'auraient plus de l'auteur l'idée de grand génie que le mérite de la versification leur a laissée. Je leur dis donc ce que je me suis dit à moi-même, en me surprenant dans une pareille méprise, que nous n'estimons pas assez ce qui est réellement estimable; et que nous estimons excessivement ce qui ne l'est guère, pour ne pas dire ce qui ne l'est point du tout [3]. *

Qu'est-ce qui constitue la solide bonté d'un ouvrage, si ce n'est la justesse des pensées, liées entre elles par le meilleur arrangement, la convenance des tours qui expriment des sentiments proportionnés à la nature des choses dont on parle, et le choix des expressions les plus propres à faire passer exactement dans l'esprit des autres les idées qu'on veut leur donner. Voilà la raison, voilà l'éloquence, voilà la connaissance parfaite et le seul usage légitime d'une langue [4].

Après toutes ces conditions, que resterait-il à estimer dans un

1. Évidemment non.

2. Je n'ai, moi, qu'à les plaindre d'être si durs d'oreille et si obtus d'intelligence qu'ils ne comprennent pas la valeur de la forme.

3. Lamotte leur dit là une énorme sottise. C'est le langage d'un homme qui ne voyant jamais que le fond des choses, ne s'aperçoit pas que les sermons de Massillon sont des chefs-d'œuvre de style; il les aimerait autant, si la pensée restait la même, rédigés par un sacristain de village. Ce jugement peut être philosophique; mais il fera hausser les épaules aux vrais littérateurs.

4. Oui, sans doute, pour le philosophe qui ne s'occupe que de la pensée exprimée, à qui partant il importe peu *comment* elle est exprimée. Mais ce *comment* si indifférent au philosophe est justement ce qui émeut les hommes : c'est ce qui fait l'orateur, le poëte, l'artiste en tout genre. Ces vérités sont élémentaires. On est étonné d'avoir à les apprendre à un homme comme Lamotte.

ouvrage du côté de l'intelligence? c'est pourtant de ces beautés que les tragédies de Racine ne perdraient rien si on les réduisait en prose, comme je l'ai essayé sur une scène. Pourquoi donc nous paraîtraient-elles moins belles? Pourquoi les estimerions-nous moins? c'est sans doute que nous ne sentons pas assez leur vrai mérite; et que nous apprécions trop le mérite accessoire de la versification[1].

Mais qu'est-ce que ce prétendu mérite que nous mettons à si haut prix? le vain mérite de la difficulté. Extravagance de la part de ceux qui imposent ce joug; et de la part de ceux qui le reçoivent, travail également frivole et pénible[2].

Imaginons un moment qu'un homme * ait fait une tragédie, parfaite à tous égards, mais en prose. Quelqu'un lui vient dire: « Voilà, monsieur, un ouvrage assez raisonnable, votre action est bien choisie et bien conduite; tous vos sentiments élèvent l'esprit ou touchent le cœur, vos personnages se disent précisément ce qu'ils doivent se dire, et avec toute la dignité qui leur convient; mais tout cela n'est encore que peu de chose, et votre ouvrage n'est qu'ébauché. Voulez-vous lui donner une beauté immortelle et vraiment sublime? réduisez toutes vos pensées sous une mesure uniforme. Renfermez tous les membres de vos phrases en douze syllabes, en leur ménageant encore un repos au milieu des douze. Surtout, quand vous aurez terminé une de ces mesures par un mot d'une certaine désinence, terminez aussi la suivante par une désinence pareille. Si vous remplissez ces conditions, d'assez bon génie que vous paraissez déjà par votre ouvrage, vous allez devenir un grand homme; mais ne changez rien à vos tours ni à vos expressions, puisqu'elles sont bonnes; n'y ajoutez, n'en diminuez rien, puisqu'elles sont précises. C'est à vous de trouver le moyen de ranger tout ce que vous avez dit sous les nouvelles lois que je vous impose[3]. »

1. Erreur grossière. Ce mérite de versification que vous appelez *accessoire* est un mérite essentiel, puisque sans lui les tragédies comme tous les ouvrages sensés, mais médiocrement écrits, ne feraient presque aucun effet.

2. Lamotte ne voit jamais que la difficulté mécanique du moyen; le vrai critique considère surtout l'effet produit sur les auditeurs. Est-il bien étonnant qu'ils ne s'entendent pas.

3. Lamotte qualifie cette proposition de ridicule; elle l'est en effet. Quand un

Conçoit-on rien de si ridicule qu'une* pareille proposition? Mais que va devenir l'homme à qui on l'a faite, s'il veut bien s'y soumettre? il n'a plus rien à penser. Tout l'esprit qui doit être dans son ouvrage est déjà trouvé. Il ne lui reste plus à exercer qu'un travail mécanique et méprisable: il va tourner ses mots de toutes les façons pour y découvrir quelques rimes, ou pour les faire plier sous la mesure prescrite. Dans l'impossibilité de trouver son compte, il sera contraint de changer ses tours et ses expressions, quelquefois heureusement, le plus souvent avec perte; et enfin il va mettre plusieurs années à vaincre des obstacles, qui surmontés n'ajouteront à son ouvrage qu'un agrément de convention et contre nature, tandis que les vraies beautés lui auront à peine coûté quelques mois. Est-ce donc là l'exercice de la raison? et un pareil rêveur n'est-il pas plus digne de pitié que de louange? Voilà pourtant, je n'exagère point, ce que les hommes demandent des poëtes, et voilà ce que nous faisons en tant que versificateurs; et ce qu'il y a de bien honteux, c'est que l'estime la plus brillante soit attachée à ce mérite, et que, toutes choses d'ailleurs égales, la seule versification mette tant de distance entre les auteurs [1].

Encore, si on ne se mettait à versifier* que bien assuré de ce qu'on veut dire, pour ne s'en laisser écarter par la contrainte

auteur a soigné sa prose, ce n'est pas ordinairement pour la mettre en vers; et si sa pièce est bonne pour être jouée, il fera bien de la laisser telle quelle, quitte à en faire, s'il le veut, une autre en vers. Mais ce qu'il ajoute qu'avec sa pièce en prose il ne sera pas regardé comme un grand génie, qu'il n'ira pas à la postérité, etc., est parfaitement vrai. Pourquoi? parce que quelque bien que sa pièce soit écrite, nous connaissons une forme plus belle, et que dès qu'il choisit la forme inférieure, sa pièce ne peut plus être et n'est pas en effet un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

1. Toujours la même erreur. Lamotte ne comprend pas qu'il y a dans les ouvrages des hommes le fond et la forme; que le fond est le domaine spécial des philosophes ou des savants, que la forme appartient surtout aux artistes; qu'un ouvrage admirable au fond peut être misérable dans la forme; que dans les ouvrages d'imagination, le fond en général est peu de chose, mais que la forme surtout doit être excellente, et que cette forme embrasse la disposition et l'expression dans toutes ses parties, construction des phrases, cadence, harmonie, figures, etc. Qui comprendra bien cette distinction verra que c'est aux assertions de Lamotte qu'il faut renvoyer le reproche d'absurdité ridicule et honteuse; et qu'on ne peut lui pardonner ses hérésies littéraires que comme on pardonne à un aveugle de nous heurter de son bâton, parce qu'il ne nous voit pas.

que le moins qu'il serait possible, ce ne serait qu'un mauvais usage du temps, mais il y a pis. Les poëtes pensent d'ordinaire en vers, et c'est alors que la raison a beaucoup à souffrir.

Je demande pardon à mes confrères, si j'expose ici la manière humiliante dont nous travaillons la plupart. Nous pensons vaguement à la matière que nous voulons traiter; nous y tendons notre esprit pour appeler les idées. S'il s'offre quelque chose de raisonnable, nous tâchons de découvrir aux environs de notre pensée quelques rimes, qui fassent entrevoir un sens aisé à lier avec ce que nous avons déjà dans l'esprit. S'il ne s'en présente que d'éloignées, nous les rejetons bien vite, en désespérant de les assujettir à nos vues. S'il s'en présente une plus heureuse, elle devient une espèce de bout-rimé qu'il faut remplir. Nous marchons ainsi de tâtonnement en tâtonnement pour trouver notre compte, et l'on peut dire que le hasard des rimes détermine une grande partie du sens que nous employons. De là ces ongles rongés, ce front sourcilleux, ces gestes irréguliers qui sont comme le véhicule des idées, et qu'on appelle si mal à propos enthousiasme :* car quel mot convient moins à des rêveurs qui pensent, pour ainsi dire, à vide, et qui, tout furieux qu'ils paraissent, sont bien moins échauffés de l'abondance et de la force des pensées, qu'impatients de n'en point avoir, ou de n'en avoir que de déraisonnables[1] ?

En quoi consiste alors la différence du bon et du mauvais poëte ? tous deux sont sujets au hasard, mais le mauvais en est l'esclave ; il adopte trop vite ce qui se présente, soit faute de goût, soit seulement par lassitude; au lieu que le bon s'en rend l'arbitre, il rejette constamment ce qui n'est ni sensé ni à pro-

1. Portrait de fantaisie et chargé au delà de toute raison. Bien qu'écrit avec une verve moqueuse qui n'est pas sans mérite, on est trop porté à supposer chez les autres ce qu'on fait soi-même; il ne faut pas généraliser ainsi. Les poëtes composent de manières très-différentes. Quant à ce que Lamotte dit de l'enthousiasme, cela se conçoit d'un homme qui y était aussi étranger que lui. Dans la réalité, c'est toute autre chose ; considéré dans un poëte, c'est la disposition par laquelle il entre si bien dans le sujet qu'il traite qu'il oublie en quelque façon le monde réel pour vivre momentanément dans le monde imaginaire dont il va éprouver et peindre les passions. Sans doute Lamotte n'a jamais éprouvé cet effet, mais tous ceux qui ont travaillé avec quelque succès sur des sujets passionnés, se sont trouvés dans cette position.

pos, il attend patiemment les moments heureux et quoiqu'il ne soit pas le maître de dire ce qu'il voudra, il l'est du moins de n'adopter que ce qui sera bon à dire. Ainsi dans la suite des bonnes choses qu'il reçoit, la justesse de son choix ne laisse pas sentir au lecteur combien le hasard des rimes et la contrainte de la mesure ont eu de part à l'ouvrage[1].

M. Despréaux faisait gloire d'avoir appris à M. Racine à ne faire au plus que vingt vers dans un jour[2]; mais quand vingt vers ont coûté cinq ou six heures, combien doit-il y avoir eu de moments stériles? par combien d'états défectueux les vers ont-ils dû passer, avant de parvenir* à l'état qui contente l'auteur? que de fois a-t-il été honteux de ce qui s'offrait et encore plus d'avoir adopté quelque temps du méprisable. M. Despréaux avait dit :

Si j'écris quatre mots j'en effacerai trois.

C'était là sans doute tout son secret, et il paraît que M. Racine l'avait bien appris[3].

Je remarque à présent une autre méprise qui naît de la versification : c'est que la plupart des lecteurs sentent dans les tragédies de Racine une poésie qu'ils n'y retrouveraient plus, si on les réduisait en prose; et cependant, en supposant toujours qu'on n'y fît d'autre changement que de rompre les mesures et de faire disparaître les rimes, elles n'y perdraient que la versification, et non pas la poésie qui y pourrait être. J'entends par poésie, les expressions audacieuses, les figures hyperboliques, tout

1. L'exemple de Lamotte prouve la fausseté de sa définition : s'il y a un mauvais poëte c'est lui assurément. Dira-t-on que dans ses vers rien n'est *ni sensé ni à propos?* ses plus grands ennemis ne lui ont jamais fait ce reproche; mais *le sensé et l'à-propos* nécessaires à la bonne poésie, ne suffisent pas à la faire; il y a autre chose dont les métaphysiciens ne se doutent pas.

2. Abus de mots et citation fausse, soit dans les termes eux-mêmes, soit dans le sens qu'on leur donne. Boileau se vantait d'avoir appris à Racine à faire ses vers difficilement; s'il employait, ce que je n'ai vu nulle part, les mots cités ici, il n'y donnait pas d'autre sens, et il est bien ridicule d'en conclure le nombre de vers qu'un poëte doit faire en une heure.

3. Ce n'est pas un secret, c'est un jugement sévère sur soi-même qui aboutit à la perfection; avec un peu plus de modestie réelle, et non pas seulement apparente, Lamotte aurait prisé cette qualité davantage.

ce langage reculé de l'usage ordinaire et particulier aux écrivains qui font profession d'idées rares et de peintures énergiques.

Si l'on cherche cette sorte de poésie dans Racine, on y en trouvera infiniment moins qu'on ne pense, et son grand mérite est qu'en effet il n'y en ait guère. Il a fait parler des personnages occupés de* divers intérêts, et agités de passions violentes. Il a dû suivre la nature et ne leur prêter que des discours convenables à leur dignité et à leur situation; beaucoup de noblesse et d'élégance, puisque l'état des acteurs tragiques le demande; mais nul effort, nulle recherche d'ornements ambitieux. Autrement ce ne serait plus Pyrrhus, Andromaque, ou tel autre qui parleraient, ce serait Racine. Par exemple :

Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux;
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure,
Depuis que votre corps languit sans nourriture.

On ne reconnaît pas à ce discours la nourrice de Phèdre, mais l'auteur qui se met à sa place; et si dans une pièce tous les personnages se tenaient de pareils discours, ce ne serait plus une action naturelle et sérieuse, mais un pur jeu d'esprit, et un assaut de figures entre des poëtes[1].

Je le répète encore : le grand mérite de Racine c'est de ne s'être permis que très-rarement ce faste poétique : car au lieu que, comme l'a dit Horace, l'éloge du poëte épique est que, si

1. Lamotte donne pour le besoin de sa cause une fort mauvaise définition de la poésie qui ne consiste pas du tout dans les *expressions audacieuses* ou les *figures hyperboliques*. Celles-ci peuvent y entrer certainement comme tant d'autres choses, et c'est le goût du poëte qui le dirige dans leur choix ou leur admission; mais n'avoir vu que cela dans la poésie ou même dans le style poétique, c'est un aveuglement inexplicable. (Voyez le *Cours supérieur de grammaire*, partie II, liv. IV, c. 13). Il est très-vrai que Racine est sobre de ces figures véhémentes, et cela prouve son bon goût; il est vrai encore que si toute une pièce était composée de périphrases comme les vers d'Œnone dans *Phèdre* (acte I, sc. 3) elle serait insupportable; mais quand ces figures sont placées à propos et avec une sage économie, l'oreille et l'esprit en sont également flattés, précisément à cause de cette erreur de la pensée qui forme l'enthousiasme chez le poëte et l'illusion chez ceux qui l'entendent.

l'on rompt la mesure de ses vers, on retrouve toujours les membres épars d'un poëte, l'éloge de l'auteur dramatique, c'est qu'en rompant* de même les mesures, le poëte disparaisse et ne laisse voir que le personnage[1].

On voit même par là que le simple orateur est bien plus autorisé aux expressions audacieuses que l'auteur dramatique : car comme l'orateur parle en son nom, et qu'on le sait préparé, on ne lui reproche point le soin et la recherche, quoiqu'on les sente, pourvu qu'il n'en dise que de plus grandes choses. Il peut s'élever aux idées les plus hautes, s'échauffer à son gré sur les objets dont il parle, peindre tout avec force et même avec quelque excès, pour étonner ou flatter l'imagination. On s'est promis tout cela de son art, et il n'est comptable à l'auditeur que de beautés réelles et solides, quelque étudiées qu'elles paraissent; mais l'auteur dramatique revêt des personnages étrangers. Il doit être fidèle aux caractères et aux passions qu'il représente, et surtout imiter de près le discours naturel de gens importants qui, sans préparation, se parlent selon leurs intérêts et selon leur passion présente. Aussi je ne craindrai point de dire que, dans le sens dont il s'agit, il y a, sans comparaison, beau-

1. Cette application d'un vers d'Horace (*Sat.* I, 4, v. 62) est fausse de tout point. Horace ne parle pas nominativement de la poésie épique, ni de la poésie dramatique, ni de ce qui fait l'essence de l'une ou de l'autre; il s'est exclu (v. 50) du nombre des poëtes par une modestie que personne n'a prise au sérieux; pour expliquer cette exclusion il établit que la forme des vers ne suffit pas à faire les poëtes, qu'il y faut encore le grand génie, la grandeur des figures et des expressions, etc. (v. 44); que c'est pour cela qu'on a demandé si la comédie méritait le nom de poëme (v. 45); et pour ceux qui écrivent des satires comme Lucilius autrefois, et lui-même maintenant, ils n'ont que la forme du vers, puisque si l'on vient à changer l'ordre des mots, on n'y trouve plus les éléments de la poésie qu'il a déterminés tout à l'heure, comme on les trouverait encore en dérangeant un vers et demi d'Ennius (v. 56 à 62). Cela veut dire qu'Horace ainsi que la plupart des anciens, ne regardait comme vraie poésie que la poésie élevée. Lamotte restreint à ce sens la poésie épique, mais il faut être tout à fait étranger aux habitudes des anciens pour ignorer qu'ils mettaient ensemble l'épopée et la tragédie (Arist., *Poet.* c. 5, n° 3), de sorte que le sens d'Horace, si on voulait l'appliquer à cette dernière, est précisément opposé à la distinction faite ici. On reconnaît d'ailleurs par divers passages d'Horace (voyez nos *Thèses de grammaire*, n° XI, p. 266 à 272) que le style tragique était pour lui et pour les Romains la même chose que le style épique, qu'il n'en différait que par le genre ou le nombre des pieds.

coup plus de poésie dans M. Fléchier que dans M. Racine; mais cette différence fait la gloire des deux, puisque l'un, dans ses panégyriques, faisant une profession* ouverte d'éloquence, en a dû déployer toutes les richesses, au lieu que l'autre, faisant parler des personnages, a dû s'en tenir à l'élégance qui leur convient[1].

Peut-être, après tout ce que je viens de dire, s'élève-t-il quelque soupçon que je cherche à rabattre de la réputation de Racine. Je n'y vais répondre qu'en exposant bien sincèrement l'idée que j'ai conçue d'un génie si rare, et qui fait tant d'honneur à notre siècle; mais il faut remarquer auparavant que quelque gloire qui soit due à Racine, il ne peut jamais que marcher après Corneille. C'est à ce restaurateur de la tragédie parmi nous, pourquoi ne pas dire l'inventeur, puisqu'il a créé un nouveau genre, c'est à lui que nous devons ceux qui l'imitent, ceux qui l'égalent, ceux même qui le surpasseraient.

J'ai peine à croire que Racine, venant le premier, eût été Corneille; mais je suis sûr que sans Corneille il n'eût pas été Racine. Il me paraît qu'il a uni à toutes les ressources du talent, une grande sûreté de jugement et de raison, qu'il a joint à une imagination féconde et délicate une connaissance parfaite de la langue et une adresse merveilleuse à la manier. La preuve de son jugement et de la flexibilité de son génie, ce sont ces progrès rapides qui* le firent parvenir dès le troisième effort, au point de perfection dont il n'est pas sorti depuis. De *la Thébaïde* à *Alexandre*, c'est un saut étonnant pour l'exactitude et la noblesse de la versification; d'*Alexandre* à *Andromaque*, c'en est un aussi considérable pour l'action et le sentiment, et de là jusqu'à *Athalie*, c'est toujours un poëte admirable, qui par l'assem-

1. Raisonnements tout métaphysiques et qui concluent d'autant moins que le mot de *poésie* est pris ici dans le sens très-faux que Lamotte a indiqué plus haut. La question se réduit donc à ceci : lequel des deux, Fléchier ou Racine, a le plus employé les expressions audacieuses et les figures hyperboliques? que celui-là le cherche que cette question pourra intéresser : quant au droit que Lamotte donne à l'un plutôt qu'à l'autre de les employer, c'est une de ces idées bizarres qui ne se présenteraient jamais à un critique exercé; il faut employer les figures d'après le sujet et la situation, et non d'après le genre de l'ouvrage ni surtout d'après la profession ou ce que le public en attend.

blage de toutes sortes de beautés, désespère plus qu'il n'anime ceux qui travaillent après lui[1].

L'essence du poëte est l'invention[2], et à regarder la poésie dans ce sens, jusqu'où Racine l'a-t-il portée? que d'actions, que de sentiments, que de personnages créés! car le germe historique d'où les poëtes font éclore les héros de théâtre, n'empêche pas que ce ne soit une espèce de création, et si Racine a formé la plupart des siens un peu trop sur le modèle de nos mœurs, ce n'est pas qu'il n'eût pu les varier avec un plus grand contraste; mais il a senti qu'il était bon de les rapprocher de nous, pour nous intéresser plus sûrement.

Corneille a usé de toute son abondance, aux risques de n'être pas toujours heureux. Racine n'a restreint la sienne que pour s'assurer mieux du succès; preuve nouvelle de jugement, de savoir régler son génie sur la fin qu'on se propose. Il a écrit en vers, et il n'y avait pas à délibérer, puisque l'usage était établi, et que le spectateur exige le plaisir de la versification, qui, du moins, par la force de l'habitude, a acquis sur nous tous les droits d'un plaisir naturel. Mais ce n'est pas pour s'être imposé ce travail qu'il est digne de louange; c'est, en se l'imposant, d'avoir si bien évité tous les inconvénients de la contrainte, qu'il semble presque toujours n'avoir dû dire que ce qu'il a dit, et comme il l'a dit. Quand il raisonne, ce n'est pas, comme dans bien d'autres, un amas de pensées détachées qui, toutes ensemble, sont bien les matériaux d'un raisonnement, mais qui n'en ont pas l'ordre naturel, tel que le produisent des idées bien

1. Je ne combattrai pas ce jugement que je crois juste au fond: je remarque seulement que Lamotte, dans les arts, sacrifie toujours trop la forme aux qualités du fond; celles-ci, comprenons-le bien, ne sont rien sans les autres; de même l'antériorité ne suffit pas pour constituer le grand artiste. C'est quelque chose sans doute, ce n'est pas tout : et le grand mérite de Corneille est moins d'être venu le premier que d'avoir fait, malgré cela, des pièces de premier ordre, sans quoi Mairet, Garnier et Hardy, qui l'ont précédé, lui seraient aussi supérieurs.

2. Tout à l'heure la poésie était autre chose. Notre auteur tombe ici dans le sophisme le moins estimable, il change ses définitions selon le besoin du moment. La vérité est que la poésie comprend tout ce qu'il a dit et d'autres qualités encore; mais il est absurde de la définir par chacune de ces qualités au fur et à mesure qu'il a besoin de l'une ou de l'autre.

conçues et bien embrassées; tout est fondu ensemble, tout est à sa place, et l'extrême justesse du poëte ne laisse pas seulement apercevoir qu'il ait eu des difficultés à vaincre.

S'il exprime des sentiments, il ne se laisse pas emporter à la fougue d'une passion générale, ce qui ne demande qu'une sensibilité grossière et de peu de ressource; il les mesure exactement aux caractères, à la situation, aux convenances présentes; et c'est ce qui demande un jugement exquis au milieu de la passion même. Non pas que la passion raisonne distinctement * dans ceux qui l'éprouvent; mais dans celui qui l'imite, il faut beaucoup de réflexion et de connaissance du cœur humain, pour discerner ces ménagements et ces adresses qu'elle emploie, sans y penser, pour ses intérêts : car sans effort, et par pur instinct, rien n'est quelquefois plus ingénieux que la passion, et personne ne l'a mieux connue que Racine.

Son goût excellent paraît encore dans la manière de tourner ses pensées. Il ne les aiguise point en traits; c'est une raison, une élégance continue qui ne se prépare point de chutes brillantes, et pour ainsi dire de ces éclairs d'esprit où le bon sens même prend l'air de pointes : car pour les pointes réelles ce ne serait pas un éloge de se les être interdites, et Corneille, après avoir lutté quelque temps contre ces puérilités, avait déjà mis le sublime à leur place.

A l'égard du langage, on peut dire que par une intelligence singulière de la valeur des termes, Racine s'en est fait un qui n'appartenait qu'à lui. Il est tellement éloigné du langage commun, qu'il n'en paraît pourtant pas moins naturel; il y a mis de la dignité, sans aller jusqu'au poétique, je veux dire l'excès des figures. Combien d'alliances de mots inusitées jusqu'à lui, dont on n'a presque pas aperçu* l'audace? Ce qu'il inventait, semblait plutôt manquer à la langue que la violer. Ce n'est pas qu'il ne pût s'élever à toute l'énergie du poëte épique : il l'a bien fait voir dans quelques récits où peut-être a-t-il affecté de se donner ce mérite aux dépens de la vraisemblance[1]; mais on ne

1. Il s'agit ici du récit de Théramène dans *Phèdre*, comme nous le verrons dans sa réponse à Boileau.

doit lui en tenir que plus de compte de s'être retenu dans tout le reste, par égard pour la raison. En un mot, jamais poëte n'a été si maître de son art et de son génie, et entre esprits égaux d'ailleurs, cette force est au-dessus de l'art et du génie même [1].

Sur cette justice que je rends de si grand cœur à Racine, qu'on ne m'accuse pas de me contredire, quand je remarque ailleurs quelques défauts de ses pièces. Il échappe toujours quelque chose à la faiblesse humaine ; de plus, ces défauts amènent souvent de grandes beautés : l'auteur le plus sensé se les permet à ce prix, et ils sont presque toujours couverts par l'adresse des tours et l'élégance du langage*.

1. Très-bel éloge de Racine; mais c'est un éloge fait par Lamotte qui a loué tout ce qu'il sentait chez lui et a laissé de côté ce qui le fait vraiment grand poëte et lui assure sa réputation dans la postérité : la perfection du langage jointe à l'harmonie poétique et à la beauté soutenue des images, des figures et des ornements de toute sorte qui font le style.

III.

L'ODE DE M. DE LA FAYE.

(Tome I, p. 547, 548, et 553 à 572.)

Lamotte a fait une ode en prose sous ce titre : *La libre éloquence*. Il raconte lui-même que cette ode fut le résultat d'une espèce de défi, parce que des gens prétendaient que la prose ne pouvait s'élever aux expressions et aux idées poétiques. Il fit donc son ode pour les détromper, la lut à l'Académie française, et y reçut, comme toujours, les compliments de ses confrères. Aujourd'hui, à plus d'un siècle de distance, nous pouvons déclarer que la pièce est illisible, qu'il n'est pas possible de rien imaginer de plus froid, de plus insipide que ces longues et lourdes stances en prose dont la fin est déterminée, non pas par le sens ni par la cadence, mais par des fleurons d'imprimerie. L'abbé Desfontaines a dit dans son *Nouvelliste du Parnasse* (t. Ier, p. 34), que cette ode en prose était plus poétique que son ode rimée à Mme Dacier. Mais c'est une pure moquerie : il n'y a rien de poétique ni dans l'une ni dans l'autre, aussi personne ne les lit plus.

Quoi qu'il en soit, M. de La Faye fit en faveur des vers une ode contre le sentiment de Lamotte, ode fort médiocre par parenthèse, qui a été beaucoup trop vantée, dans le siècle dernier, par Voltaire et ceux qui tenaient pour les vers, à cause d'une seule strophe ingénieuse. Lamotte, avec cette sincérité qu'il portait partout, inséra cette ode dans son volume, en la faisant suivre d'un remercîment que nous donnons ici ; puis il mit cette ode en prose, pour prouver que le langage mesuré ne l'emportait en rien sur le langage ordinaire. Laharpe, dans son *Lycée* (t. XII, p. 176, édit. in-18 de 1820), raconte très-plaisamment, et en chargeant un peu les couleurs, l'histoire de cette transformation. Nous n'avons rien à dire de sa narration ni de son jugement. Ce qu'il y a de plus intéressant pour nous, c'est que Lamotte, après avoir transcrit et traduit l'ode de son ami, en examine et en discute les divers points dans leur vérité philosophique.

C'est là peut-être qu'obligé de circonscrire exactement ses idées, il s'est expliqué le plus nettement sur la versification et la poésie. C'est aussi là qu'il faut le suivre pas à pas, en serrant la discussion d'aussi près qu'il sera possible.

Je commence par le remercîment, et je passe immédiatement à l'examen critique des pensées de l'ode. J'aurai soin seulement de compléter les strophes dont Lamotte ne citait que quelques vers, puisqu'il avait imprimé l'ode entière sept ou huit pages auparavant. Je mettrai entre crochets ce qu'il a passé, afin qu'on suive exactement la série des idées du poëte à qui il répond.

J'ai d'abord à remercier M. de La Faye d'avoir bien voulu que j'enrichisse mon livre de son ode contre mon prétendu sentiment. Il semble que ce ne soit que pour me louer sans fadeur qu'il affecte d'ailleurs de me contredire; et j'aurais encore à le remercier, quand il aurait raison contre moi.

Je lui eus une pareille obligation, lorsque je donnai pour la première fois le recueil de mes odes. Il y en joignit une à ma louange qui, flattant mon amour-propre d'un côté, l'aurait mortifié de l'autre, si l'on craignait d'être surpassé par un ami.

Il prend aujourd'hui contre moi le parti* des vers que je n'abjure pourtant qu'en philosophe, et qui, malgré mes réflexions, me font encore autant de plaisir qu'à lui[1]. Il lui convenait bien de les défendre : il est lui-même l'exemple de leurs charmes et de l'illusion qu'ils peuvent faire; et il l'a si bien senti, qu'il ne s'est pas mis en peine d'employer contre moi des raisons solides : il a cru avoir assez, pour me vaincre, des grâces seules de sa versification. C'est donc à moi de raisonner. Heureux, si je puis réussir à éclairer, comme il réussit à séduire !

J'ai avancé que la prose pouvait dire tout ce que disent les

1. Lamotte se fait illusion comme tous ceux chez qui un sens ou le goût qui s'y rapporte n'est pas suffisamment développé; il s'imagine sentir aussi bien qu'un homme mieux organisé, parce qu'il n'est pas tout à fait insensible aux qualités les plus frappantes d'un art. Ainsi des gens qui n'ont aucun goût naturel pour la musique s'imaginent la sentir aussi bien qu'un artiste, parce qu'ils dansent en mesure ou écoutent avec plaisir une fanfare. C'est là le grossier de l'art, ce qui n'échappe à personne, pas même à quelques animaux. L'homme heureusement doué y distingue toute autre chose, et la beauté du timbre, et l'expression du chant, et le dessin mélodique, et l'accord et le jeu des parties. De même Lamotte ne distingue la poésie de la prose que par la mesure et la rime : hors de là tout lui échappe. Nous verrons qu'il y a autre chose et qu'ainsi ses idées très-vraies pour lui et pour ceux qui, comme lui, n'ont pas l'oreille poétique, sont au contraire très-fausses pour des hommes plus sensibles.

vers, et que les vers ne sauraient dire tout ce que dit la prose[1]. Pour le prouver, je commence par mettre en prose l'ode de M. de La Faye, sans lui faire rien perdre que la rime et la mesure[2]; et si j'y ajoute quelques expressions, quelques circonstances qu'il puisse juger dignes d'entrer dans ses vers, je le défie (en lui je crois défier l'art même), je le défie d'en faire usage, sans qu'il lui en coûte quelque autre beauté; au lieu que quelque changement qu'il fasse à ses vers, je suis en état de suffire à toutes ses corrections, sans rien déranger du reste*.

Entrons maintenant dans le fond des choses, et voyons ce que deviennent les raisons de l'ode, dès qu'on s'avise de les peser.

Mauvais goût, né de l'habitude,
Faux enchantement du lecteur,
Rime, mesure, vaine étude,
Le peuple goth fut ton auteur.
Non, tu n'es point la poésie :
[D'un plus beau feu l'âme saisie,
En prose s'énonce bien mieux :
Les vers, dans des siècles barbares,
Ont eu de nos aïeux ignares
Le nom de langage des dieux.]

J'ai donc dit que la rime et la mesure n'étaient point la poésie; et voilà le blasphème que j'ai proféré contre Apollon. Qu'on me

1. Voltaire a dit au contraire : « Les vers ont cet avantage sur la prose qu'ils disent plus que la prose et en moins de mots que la prose. » Cette pensée paraît opposée à celle de Lamotte; toutes les deux sont pourtant vraies en un sens. Dans l'exposé des sciences et partout où il faut expliquer quelque chose, l'emploi des vers au lieu de la prose est non-seulement désavantageux : il est absurde; alors le principe de Lamotte est parfaitement juste et incontestable; mais dans les sujets qu'on nomme *poétiques*, c'est-à-dire dans les ouvrages de passion et de sentiment, où d'une part la clarté de la chose même, de l'autre le trouble de l'esprit et l'empressement du désir permettent de sous-entendre une foule d'idées intermédiaires, les vers disent bien plus que la prose et en moins de paroles : c'est là que le mot de Voltaire s'applique bien, et c'est parce que Lamotte ne sentait qu'imparfaitement cette langue poétique qu'il a écrit ce que nous venons de lire.

2. Lamotte se trompe ici, l'ode de La Faye est faible, elle est du moins lisible; la version en prose ne l'est pas.

pardonne, si j'y persévère au point de dire que l'opinion contraire m'en paraît un contre la raison[1].

La rime et la mesure peuvent subsister avec les idées les plus triviales et le langage le plus populaire ; et la poésie, qui n'est autre chose que la hardiesse des pensées*, la vivacité des images et l'énergie de l'expression, demeurera toujours ce qu'elle est, indépendamment de toute mesure[2]. *Le Cocu imaginaire* est versification sans poésie, et le *Télémaque* est poésie sans versification[3]. Je n'ai garde de m'appesantir sur les preuves d'une vérité qui se démontre d'elle-même. A l'égard de la rime et de la mesure qu'on m'accuse de ne regarder que comme un faux enchantement du lecteur, on m'impute plus que je n'ai dit; car je conviens que le charme est réel pour bien des gens; et j'y suis si sensible moi-même, qu'il m'arrive souvent d'admirer en vers ce que je ne ferais qu'approuver en prose[4]. Il ne s'agit que de la vraie cause de cette illusion[5] : je l'attribue, pour la plus

1. Pure question de mots; si Lamotte entend par *poésie* certaines qualités poétiques comme quand on dit qu'il y a *de la poésie dans un tableau*, il est bien sûr que la rime et la mesure ne sont pas la poésie; s'il entend l'art de faire des poëmes, et par poëmes des ouvrages en vers (et c'est là le sens propre de ces mots), la rime et la mesure ne sont point la poésie, comme la mesure et l'intonation ne sont pas la musique, mais ce sont les premiers éléments et les conditions indispensables de la poésie.

2. Lamotte reprend ici le mot *poésie* dans le sens de certaines qualités poétiques, et il n'entend ces qualités que dans le genre sérieux et élevé; il supprime donc ici presque toute la poésie légère et comique.

3. On voit ce que c'est que de raisonner sur des mots mal définis ou définis arbitrairement. Dans le sens de Lamotte, le *Télémaque* est un poëme parce que les idées y sont élevées, majestueuses; le *Sganarelle* n'en est pas un parce que les idées y sont comiques ou triviales. Dans le sens ordinaire, le *Sganarelle* en est un parce qu'il est en vers; le *Télémaque* n'en est pas un parce qu'il est en prose. Commencez par vous entendre sur le sens des mots *poésie*, *poëme*, et la discussion s'évanouira.

4. Si cela est vrai, que signifient toutes les objections de Lamotte? Les poëtes ont-ils jamais voulu autre chose que l'admiration pour eux et pour leurs ouvrages? Que seraient les odes d'Horace, de Malherbe, de Rousseau, si elles étaient en prose? On pourrait sans doute en approuver le contenu, mais ces grands hommes se seraient-ils jamais contentés de cette approbation?

5. Il ne s'agit pas de cela du tout, au moins pour un littérateur ou un critique; le métaphysicien peut bien chercher cette cause, l'artiste sait d'avance que dans les arts tout est illusion; que dans la peinture les reliefs apparents sont plats; que dans la musique les sons ne signifient rien par eux-mêmes ni par convention; que dans l'architecture les ornements sont absolument inutiles; rien n'est plus

grande partie, à la surprise agréable qui naît de la difficulté vaincue ; et qu'on ne dise pas que cela ne regarde que les gens de l'art qui savent ce que les obstacles coûtent à surmonter. Ceux qui n'ont là-dessus aucune expérience, sont encore plus surpris que les autres ; et ils se sentent si loin de commander ainsi au discours, qu'ils regardent les poëtes comme une espèce à part que la nature a faite exprès pour le prestige [1].

Je ne nie pas absolument qu'il n'y ait dans les vers quelque autre cause de plaisir; mais la question ne vaut pas la peine qu'on entre * là-dessus dans une profonde métaphysique [2]. Ce qui me fait croire surtout que la rime n'est pas si naturelle qu'on le pense, c'est que les hommes s'en sont avisés bien tard [3].

vide que cette observation abstraite; le véritable objet des beaux-arts ce n'est pas de remarquer cette illusion, c'est de la mettre à profit pour augmenter nos plaisirs.

1. Cette explication est ingénieuse, il s'en faut qu'elle soit complète; c'est comme s'il disait que le plaisir que nous fait un bon violoniste vient des difficultés qu'il exécute. Tout le monde sait, du moins tous les connaisseurs savent que c'est le contraire qui est vrai, que la beauté de l'exécution seule fait passer les difficultés, et que des difficultés même bien faites, quand par elles-mêmes elles ne sont pas belles, sont ennuyeuses et insupportables. C'est ce que nous montrent dans tous les concerts dix-neuf pianistes au moins sur vingt. Lamotte s'est trompé ici en parlant de la difficulté vaincue, comme tous ceux qui ne distinguent pas le moyen et le résultat. La difficulté vaincue, quand elle est dans le moyen, ne peut attirer qu'un instant notre curiosité; c'est celle des hommes qui n'ont pas de jambes et qui dansent sur les bras, ou de ceux qui n'ont pas de mains et qui écrivent avec la bouche ou avec le ventre. On sait qu'il y a eu de nos jours, un peintre qui, né sans bras, avait appris à peindre avec les pieds. La difficulté vaincue est ici dans le moyen, il n'en résulte absolument aucune valeur de plus dans les ouvrages. Au contraire, quand c'est le résultat même qui est difficile à obtenir, si ce résultat est d'ailleurs agréable, c'est la difficulté vaincue qui lui donne son prix, puisque s'il n'était pas difficile il serait commun et que le commun n'est jamais précieux.

2. Si Lamotte avait été un peu plus artiste, il aurait vu que la question qu'il dédaigne est la seule importante; que la beauté de la forme poétique est la vraie source de notre plaisir, et que la difficulté ne fait que lui donner son prix, comme l'éclat des diamants et des pierreries sont la cause du plaisir que nous avons à les voir; mais c'est leur rareté qui fait leur grande valeur.

3. Nouvelle erreur : ce qui est récent, ce n'est pas la rime qui se retrouve comme simple consonnance dans les homéotéleutes des plus anciens orateurs grecs (Cf. Cic. *Orator*, 49, n° 166); c'est l'emploi régulier de ce moyen et son application à la poésie. Or, c'est ce qui a lieu dans tous les arts : les éléments existent depuis le commencement du monde, c'est successivement que les hommes heureusement disposés apprennent à s'en servir.

Les Grecs ni les Latins ne l'ont connue; et, depuis qu'elle est découverte, quelques peuples s'en sont désabusés en partie. Les Italiens font des vers sans rime; les Anglais en font aussi: Milton, leur Homère, n'en a pas employé d'autres; et on dit qu'ils regardent une comédie rimée comme un vrai monstre. Si nous ne sommes pas encore si avancés, ne désespérons de rien; laissons faire au temps et à la raison[1].

[Tel est l'audacieux blasphème
Qu'on profère contre Apollon.
Hé qui? c'est Lamotte lui-même,
Déserteur du sacré vallon.
Mais cette erreur qu'il nous propose,
En vain de sa subtile prose
Emprunte un éclat spécieux;
Suivant la rime et la cadence,
Sur le Parnasse il a d'avance
Expié son tort à nos yeux.]

Censeur de notre tragédie,
Il ose en ses réflexions,
Croire qu'une prose hardie
Peut nous peindre les passions :
[Que c'est violer la nature
Que d'asservir à la mesure
Et de rimer un sentiment,
Oubliant que c'est par ce charme
Qu'Inès communique l'alarme
Qu'elle éprouve pour son amant.]

Non-seulement j'ose croire qu'une prose, je ne dis pas hardie, mais proportionnée aux personnages et au sujet, suffirait à nous peindre les passions; mais j'ose encore m'étonner qu'on le conteste[2]. Les passions feront toujours d'autant plus d'effet

1. Lamotte renverse ici, sans y faire attention, l'ordre des faits. On a commencé par avoir une poésie sans rime et sans mesure bien réglée, la rime et la mesure s'y sont jointes successivement. Si nous ne voulons pas de vers blancs ou de prose poétique ce n'est pas que nous soyons *trop peu* avancés, c'est que nous le sommes *trop* pour nous contenter d'une harmonie si médiocre dans les ouvrages poétiques.

2. Personne ne l'a jamais contesté dans le sens que Lamotte entend ici; personne n'ignore, et surtout personne ne nie, que l'éloquence à la tribune ou au barreau

qu'elles seront mieux imitées; et elles seraient toujours d'autant mieux imitées qu'on leur ferait parler leur vraie langue : or les passions originales n'ont jamais parlé en vers [1]. Cela implique* contradiction : elles sont naïves, impatientes de s'énoncer, incompatibles avec toute recherche de tours et d'expressions; et dès qu'on est vivement ému, on a aussitôt parlé que senti. Transportons-nous au temps des Monimes, des Phèdres et des Arianes : voyons-les souffrir; entendons-les se plaindre : n'emploieraient-elles pas, pour nous toucher, le discours le plus naturel? Et si elles s'avisaient de se plaindre en vers, pourrait-on ajouter foi à leur douleur [2]? Non, sans doute; et il n'est pas moins évident que pour les bien imiter, en les mettant au théâtre, il faudrait ne leur prêter de sentiments que ceux qu'elles

peut peindre et remuer les passions; personne, non plus, ne conteste qu'à la scène la prose peut émouvoir et même faire pleurer autant que les vers. La question n'est pas là. J'avoue qu'elle avait été mal posée, mais Lamotte ne l'a pas comprise.

1. Ne soyons pas dupes des mots; ce que dit ici Lamotte paraît sensé; remettons le vrai sens et nous verrons que ces propositions sont radicalement absurdes. « Les passions, dit-il, seront d'autant mieux imitées qu'on leur fera parler leur vraie langue. » Oui, si vous entendez par *leur langue* l'expression de leur caractère, expression choisie et dégagée de tout ce qu'elles ont d'odieux ou de repoussant; non, si vous entendez leur langue matérielle, les cris, les blasphèmes, les contorsions, l'écume à la bouche, etc. « Les passions originales n'ont jamais parlé en vers. » Bien plus elles n'ont jamais parlé correctement; allez-vous aussi, pour les imiter, multiplier les solécismes, les barbarismes, les propos décousus? Personne ne raisonne aussi pitoyablement sur les beaux-arts que les métaphysiciens à qui la nature a refusé cette sensibilité d'organe.

2. Cette objection vient d'un homme qui ne sent pas et, par conséquent, ne comprend pas ce que c'est que le beau dans les arts. Marmontel y a d'ailleurs répondu par la remarque aussi profonde que fine que l'illusion dans les arts ne doit pas être et n'est jamais complète, et ainsi il y a un beau de convenance qui n'est pas dans la nature et qui est nécessaire dans l'imitation. Sans doute une femme qui dans son lit se plaindrait en vers ne nous toucherait pas, au théâtre elle nous émeut et surtout nous charme plus que celle qui gémit en prose; dans le monde une femme qui s'étant empoisonnée et ne pouvant plus se soutenir chercherait à prendre en tombant une pose gracieuse nous laisserait indifférent, tandis que je serais profondément attristé par les mouvements convulsifs qui précèdent la mort. Au théâtre j'ai été profondément ému, j'ai pleuré à chaudes larmes quand Mme Pasta jouant Roméo, dans l'opéra de Zingarelli, est tombée avec une décence et une noblesse égales à la beauté de ses chants; j'ai ri de dégoût et de pitié quand j'ai vu dans le même rôle une autre actrice se laisser tomber comme un paquet et remuer ensuite les jambes pour figurer les convulsions de la mort. Je suis toujours surpris que ceux qui ne sentent pas ces différences se hasardent à parler des beaux-arts.

auraient dû avoir, et ne les exprimer que comme elles l'auraient dû faire. Prenons-y garde, dès qu'une scène est pathétique à un certain point, le spectateur ne sait plus si l'on parle en prose ou en vers ; il est tout occupé du sentiment qui le pénètre ; et si, pendant qu'il pleure, quelqu'un lui venait dire : « Remarquez-vous la beauté de cette rime, l'hémistiche régulier et la cadence de tout ce vers, » n'aurait-il pas pitié de l'admirateur[1] ? Le bon comédien, même en ces occasions, déguise tant qu'il peut la rime et la mesure, pour en paraître plus vrai; et nous lui applaudissons de nous dérober l'art même, dont cependant on fait tant de cas[2]. * *Régulus* eut un grand succès. Tout le monde pleurait à la scène des adieux de Régulus à son fils. Croit-on que Pradon ne dût ce grand effet qu'à l'enchantement de ses vers ? Et niera-t-on que la prose de Racine n'en eût remplacé avantageusement tout le charme[3] ?

Quoi ! de l'ode dont Polymnie
A ses amants nota les airs,
Il veut abjurer l'harmonie
Qu'elle doit au charme des vers !
[Pindare, Anacréon, Horace
Ont donc abusé le Parnasse
Par leurs immortelles chansons ?
J'entends Malherbe qui soupire
De voir qu'on ose de sa lyre
Dédaigner les aimables sons.]

Je n'ai point abjuré l'harmonie de l'ode; j'ai prétendu seulement qu'on en pouvait faire en prose[4]. L'essai que j'en ai fait,

1. L'auditeur ne fait pas ses remarques, il ne jouit pas moins du résultat; comme celui qui voit un tableau jouit du tableau sans s'occuper des détails de l'exécution, ce sont pourtant ces détails qui, en définitive, ont produit le tableau.

2. Le comédien a tort d'estropier les vers; c'est ainsi que les arts commencent à dégénérer. La vérité après laquelle il court par ce moyen est une vérité grossière et triviale qui ne mérite pas d'être imitée.

3. Sans doute une situation peut être pathétique, et au moment même elle fera verser des larmes. Une multitude de drames l'ont prouvé; mais ce moment passé que reste-t-il ? et que devient l'ouvrage ? Ces deux questions, dès qu'on les examine, montrent bien que le fond n'est à peu près rien, que la forme est presque tout dans les beaux-arts, et que ceux qui la négligent n'auront jamais qu'une existence éphémère.

4. Que signifient ces mots ? si c'est *la faire matériellement*, *écrire une décla-*

en traitant cette matière même, a paru, j'ose le dire, ingénieux et raisonnable à tous mes confrères, lorsque je le lus à une séance publique de l'Académie[1].

Je suis d'avis cependant que de tous les ouvrages, c'est l'ode qui la dernière doit abandonner la versification : l'auteur y fait une profession expresse d'audace et d'énergie; il prend, pour ainsi dire, son vol au milieu des airs; et dans son dessein, une espèce de langage à part ne lui sied pas mal. De plus l'arrangement artificieux des rimes, les repos ménagés également dans chaque strophe forment un air plus varié, plus harmonieux que nos vers alexandrins, * et cet air ne se répète ordinairement que dix ou douze fois : l'agrément de la symétrie peut bien se soutenir jusque-là[2].

Il ne faut donc pas confondre l'ode avec les poëmes étendus où le poëte ne parle pas en son nom, mais pour des personnages qu'il entreprend de rendre au naturel. Si je ne fais plus d'odes, ce n'est pas, si je ne me flatte, que les idées hardies me manquent encore; mais je sens que je n'aurais plus la patience de l'arrangement qui, après le génie, est le plus grand talent que l'ode exige; car, qui le croirait! l'ode qui feint l'enthousiasme est précisément l'ouvrage qui résiste le plus. L'enthousiasme suppose l'abondance, la chaleur des idées et la rapidité de l'expression, puisque l'inspiration n'a pas besoin de re-

mation coupée en paragraphes à peu près égaux, il n'y a pas de difficulté; mais *faire une ode en prose* doit signifier ici (et c'est là toute la question) en composer une que la postérité lise et quelquefois apprenne par cœur comme nos belles odes en vers. Eh bien, je dis que dans ce sens, à parler en général, on ne peut pas faire d'ode en prose; le fond sera toujours trop peu de chose et trop disproportionné avec l'éclat et l'élévation des pensées pour que le goût la puisse approuver, si la perfection de la forme ne sauve pas cette dissonnance ou cette petitesse. On conçoit une tragédie en prose, une narration épique en prose; le fond peut en effet y avoir de la valeur, et on obtient ainsi des romans en récit ou en dialogue; mais l'ode en prose n'est et ne sera jamais rien du tout, si ce n'est comme traduction.

1. Comptons sur le jugement de la postérité et non sur la complaisance de nos confrères qui, souvent en arrière, se moquent de nous. L'ode en prose de Lamotte est aujourd'hui jugée; y a-t-il de quoi le vanter? et les éloges qu'il croit avoir reçus lui ont-ils donné un seul lecteur?

2. Il y a du vrai dans ces observations, quoique tout ne soit pas parfaitement exact.

cherche; au lieu que la gêne de l'ode réduit le poëte à manier et remanier sa pensée de cent façons différentes, pour l'accorder heureusement à la cadence réglée qu'il se prescrit[1].

L'ode de M. Despréaux sur la prise de Namur est apparemment le travail de quelques mois. L'Académie française donne un long terme aux auteurs, en proposant son prix de poésie : or, j'en atteste ceux qui l'ont remporté; quelle patience leur a-t-il fallu? Avec quel travail ont-ils attrapé cet air d'enthousiasme qui peut bien échauffer * le lecteur, mais qui n'est en eux que le fruit tardif d'une recherche opiniâtre et très-souvent stérile, en comparaison des moments heureux? Qu'est-ce, en effet, que cent vers qu'il a fallu changer, refondre et repolir tant de fois? On voit le poëte tout élevé; mais on ne voit pas d'où il est parti, ni avec quelle lenteur et par quelles machines il s'est guindé si haut[2].

[La sagesse des anciens âges
En vers voulut dicter des lois
Digne prix des plus grands courages,
Les vers chantèrent les exploits.]
Qu'on lise au temple de Mémoire
Les noms consacrés à la gloire;
Calliope les a tracés :
Tous ceux que son burin aimable
N'a pas gravés d'un trait durable,
Sont peu lus ou sont effacés.

Ne dirait-on pas à ce discours que les vers sont pour les hommes l'unique sceau de l'immortalité, et qu'il ne peut y avoir de héros célèbres que sous le bon plaisir des poëtes? La fausseté sied si bien dans les vers, qu'on est d'abord ébloui de l'éclat de cette pensée; mais un moment d'attention fait disparaître le fantôme, et l'on est tout honteux d'avoir cru voir quelque chose.

Il a manqué des poëtes à Cyrus et à Alexandre; leurs noms

1. Ce paragraphe appellerait plusieurs observations. Lamotte qui se croit des idées hardies, n'est-il pas plaisant? L'ode résiste à l'enthousiasme : que signifie ce mot? — L'enthousiasme réel, la vraie fureur divine, c'est-à-dire une certaine folie, suppose peut-être les qualités nommées ici; l'enthousiasme poétique qui n'est qu'une apparence de l'enthousiasme réel ne les suppose pas du tout.

2. On a bien raison de ne le pas voir, cela ne fait rien à personne; l'ouvrage une fois fait il n'y a plus rien d'intéressant que lui.

en sont-ils moins célèbres? Ne se passent-ils pas à merveille du burin de Calliope? Et si je voulais citer tous les grands noms qui n'ont auprès de la * postérité d'autre recommandation que la prose, ne faudrait-il pas dépouiller presque toute l'histoire? L'équivoque vient de ce qu'on a dit souvent que les Muses seules pouvaient éterniser la mémoire des hommes; mais on ne songe pas qu'entre ces Muses on compte l'éloquence et l'histoire. De simples annales, si elles contenaient des efforts héroïques de vertu, suffiraient pour en perpétuer le souvenir. Que l'on perde Horace et Virgile, en connaîtra-t-on moins cette foule de grands personnages que Rome a produits? En lira-t-on moins Plutarque, Tite Live et les *Commentaires* de César? J'admire la fierté lyrique; il nous semble à nous autres poëtes que les héros ont un besoin indispensable de notre protection; que c'est à nous de régler leur rang dans l'avenir, et qu'après quelques années d'une courte vie, ils seraient perdus pour l'univers, si nous ne nous en mêlions. Notre folie serait impardonnable, si nous ne savions qu'il y a des gens assez fous pour nous en croire, et pour tourner notre orgueil même en mérite. Un peu plus de modestie, et reconnaissons de bonne foi notre inutilité. Que les hommes songent seulement à faire des actions dignes de mémoire. Quand tous les versificateurs s'accorderaient à n'en point parler, il y aura toujours des témoins pour * les écrire et des monuments pour les honorer. L'admiration n'attendra pas pour eux le langage des vers; mais les vers s'embelliront dans la suite d'une admiration établie sans leur secours [1]. En un mot, les grands hommes n'ont pas besoin des poëtes; ce sont bien plutôt les poëtes qui ont besoin des grands hommes [2].

[Art des vers par quelle magie,
Au gré de tes sons enchanteurs,

1. Lamotte a complétement raison ici; il est vrai que l'argument apporté par La Faye est pitoyable, la cause du succès de la poésie est dans la nature même de cet art, et non dans l'application qu'on en fait.

2. Renversement de mots plus ingénieux que solide; ils ont besoin les uns des autres. Louis XIV serait-il aussi grand si Molière, si Boileau, si Racine ne l'avaient pas loué?

L'emportes-tu sur l'énergie
Dont se vantent les orateurs ?]
Dans Rome, bravant la nature,
Octave insensible et parjure,
La remplit de sang et d'horreurs :
Eh! qui ne sait qu'à l'harmonie
Du divin chantre d'Ausonie,
Il ne put refuser des pleurs ?

[Marcellus dont les destinées
Privèrent trop tôt l'univers,
Moins de larmes furent données
A ton trépas qu'à ses beaux vers.
O Poésie! à ta puissance
Que peut opposer l'éloquence?
Quel miracle a-t-elle à citer?
Serait-ce un fougueux Démosthène
Suivi d'un peuple qu'il entraîne,
Flots toujours prêts à s'agiter?]

C'est une grande source de sophismes et de méprises que le dessein formé de louer quelqu'un ou quelque chose, à quelque prix que ce puisse être. On ne se tient plus comptable à la vérité, mais seulement à l'honneur de ce qu'on célèbre : de là les hyperboles et les vains raisonnements; de là l'effort à faire valoir les moindres avantages de son sujet au delà de ce qu'ils valent, et le soin d'éluder ce qui, pour en donner une idée juste, ne la donnerait pas assez éclatante. C'est ainsi que chacun, en défendant son opinion particulière, tombe dans les défauts ordinaires du panégyrique : on la vante et on ne la prouve pas*.

On cite ici, par exemple, en faveur des vers, les larmes que ceux de Virgile firent répandre à Auguste sur la mort de Marcellus, et on défie l'éloquence de produire de sa façon un pareil miracle. Premièrement, l'histoire ne dit point, ce me semble, qu'au récit de Virgile, Auguste ait pleuré la mort de Marcellus, ce qui ne serait pourtant pas surprenant, puisque Marcellus était son neveu et son héritier naturel : elle dit seulement qu'Octavie, sa mère, en fut sensiblement touchée; mais cela vaut-il la peine d'en faire honneur aux vers? Et où en est-on réduit de donner

sur le pied de prodige l'attendrissement d'une mère, au récit de la mort de son fils? Combien de faits l'éloquence opposerait-elle à ce prétendu miracle?

César entre au sénat, déterminé à condamner Ligarius : il tient à la main les mémoires qui doivent entraîner sa perte. Cicéron parle; César oublie sa vengeance : les papiers lui tombent des mains, et il fait grâce. Si Cicéron eût parlé en vers, Ligarius était perdu. Les vers par eux-mêmes annoncent l'art; les passions n'y ont point un air sérieux, et on ne les y regarde que comme une imitation qui peut faire plaisir par la ressemblance, qui peut bien émouvoir à un certain point, mais non pas jusqu'à faire * agir, malgré des penchants et des résolutions contraires.

Il en est tout autrement de l'orateur; il présente les passions mêmes en sa personne; et à proportion de ce qu'il paraît les sentir, il les communique aux autres. Ainsi Démosthène triomphait de l'indolence des Athéniens; et, malgré tout l'or de Philippe, il les arrachait du sein des plaisirs, pour aller défendre, au péril de leur vie, leur liberté menacée. L'histoire offre partout de pareils triomphes de l'éloquence; mais ce serait en abuser, que de s'en armer ici contre le petit prodige des vers de Virgile, à qui peut-être il eût suffi de nommer seulement Marcellus pour faire pleurer sa mère [1].

Ami né de la symétrie,
L'homme en recherche l'agrément;
Des merveilles de l'industrie,
Seule elle fait l'enchantement.
A notre oreille la musique
[Offre un mouvement symétrique
Des tons dont l'ordre fait les lois.
L'impression plus délicate
De cet ordre en beaux vers nous flatte,
Et sur l'esprit même a ses droits.]

L'homme est ami de la symétrie; mais il l'est encore plus de

1. Toute cette discussion est parfaitement juste, et il n'y a rien à répondre aux raisons de notre auteur.

la variété. Il faut donc, pour le satisfaire, lui présenter des proportions exactes, mais lui en offrir toujours de différentes. Les vers ne satisfont qu'au premier goût. La libre éloquence satisfait à l'un et l'autre. Les vers, surtout dans les * longs ouvrages, dégénèrent en une monotonie insupportable. L'oreille en est d'abord flattée par le goût de la symétrie; mais elle en est bientôt fatiguée par le défaut de variété, et il s'en faut bien que le partisan le plus échauffé de la versification en puisse soutenir une suite aussi longue qu'il le ferait d'un ouvrage en prose [1].

Que penserait-on d'un vaste palais qui ne serait qu'une répétition des mêmes portiques et des mêmes colonnades avec les mêmes proportions? En vain les marbres et les métaux en seraient-ils différents, les ornements et la richesse y perdraient leur prix par l'uniformité. Je ne doute pas qu'on n'y entrât avec

1. Le raisonnement porte ici sur deux mots, la *symétrie* et la *variété*, qui ne sont pas définis, et dont le sens est si général et si vague que je crois pouvoir affirmer ici le contraire de ce que dit Lamotte, savoir que c'est presque toujours la symétrie qui fait la variété, ou, ce qui revient au même, que nous ne sentons la variété qu'à la condition qu'elle soit symétriquement figurée. Ce point est aussi important qu'il est subtil : je prie le lecteur de me suivre avec attention. Quand nous voulons nous faire l'idée d'une très-grande variété, nous n'avons qu'à considérer toutes les combinaisons, sans aucune condition particulière, d'un certain nombre d'objets, et ensuite les combinaisons possibles des mêmes objets sous quelque condition de symétrie ou de convenance bien déterminée; les premières combinaisons sont en bien plus grand nombre que les secondes, de sorte qu'elles ont, pour notre conception abstraite, beaucoup de variété. Il n'en est pas de même dans la pratique. La variété n'existe pour nous que quand elle est distincte; dix mille grains de blé peuvent être très-différents en réalité l'un de l'autre, pour nous c'est toujours la même chose, tandis que nous distinguerons un grain de blé d'une lentille, d'un grain de riz, etc. Ainsi, quelle que soit la variété ou possible ou imaginable, elle n'existe pour nous que quand nous la remarquons, et nous la remarquons justement quand elle se présente à nous sous des formes symétriques et distinctes.

Sortons de ces généralités et appliquons-en les principes au langage. Certes, rien n'est plus libre dans ses combinaisons que la prose ordinaire, sans aucune forme particulière qui la distingue. Aussi pour nous elle est toujours la même : c'est de la prose, nous n'y distinguons rien autre chose. Coupons cette prose en parties à peu près similaires qui se balanceront à l'oreille : c'est une symétrie que nous y introduisons; aussitôt nous obtenons des périodes : et celles-ci commencent à se distinguer en périodes à deux, trois, quatre membres, à plusieurs incises, à membres croissants ou décroissants, etc. Égalons entre eux tous ces membres, par conséquent introduisons une nouvelle symétrie : nous distin-

plaisir ; mais je ne doute pas, non plus, qu'on ne fût impatient d'en sortir [1].

Si la symétrie est d'un grand charme dans les objets qu'on embrasse d'une seule vue, il n'en est pas de même pour les objets successifs, et il y faut alors de la diversité : or les vers ne se présentent que successivement. Eh, quel ennui de les voir défiler deux à deux, toujours avec leur même nombre de syllabes, leurs hémistiches superstitieusement observés, et se répondant toujours comme une espèce d'écho [2]!

En vérité, plus j'y pense et plus je crois que c'est l'admiration seule de la difficulté surmontée qui tourne tout cela en agrément *. En vain s'appuie-t-on, en faveur de la symétrie des vers, des mouvements symétriques de la musique. Les disparités sont frappantes, dès qu'on y pense, et il est étonnant qu'on n'y pense pas. La musique flatte l'oreille par la précision de ses mouvements, par l'intervalle de ses sons et par la justesse de ses accords. Quel rapport y a-t-il de tout cela avec un certain nombre de syllabes qui n'exigent par elles-mêmes aucune inflexion différente; car ce sont les idées seules qui en vers comme en prose demandent ces inflexions variées, selon que l'âme en est différemment affectée. L'orateur a autant de droit que le poëte à cette prononciation raisonnée ou pathétique qui doit attacher ou émouvoir l'auditeur. Mais j'admets la comparaison pour un moment : elle décide absolument contre les vers. La musique se garde bien de fatiguer l'oreille par la continuation des mêmes mouvements ; elle passe sans cesse de l'un à l'autre. Eh, qui pourrait soutenir un opéra dont les sym-

guons aussitôt des vers de cinq, six, sept, huit, dix, douze syllabes, tandis qu'auparavant tous les membres nous semblaient indifférents. L'addition des rimes aux vers donne encore une symétrie et une variété nouvelles; et ainsi, tout au contraire de ce que dit Lamotte, la variéte est avec la symétrie et en vient : car nous n'avons absolument qu'une prose, et nous avons plusieurs vers, et surtout un grand nombre de combinaisons de vers. La conséquence de cette observation, c'est que la fatigue ne vient pas tant de la forme du vers que des pensées qui n'ont pas d'intérêt ou de l'expression qui n'a pas de couleur.

1. Comparaison n'est pas raison, c'est tout ce qu'il faut répondre à ce paragraphe.

2. C'est une question de sentiment. Jusqu'ici les hommes sensibles aux arts ont été d'une opinion contraire à celle de Lamotte.

phonies et les chants ne seraient qu'une chaconne continue! Voilà pourtant ce que c'est qu'un poëme épique ou une tragédie, en prenant nos vers alexandrins pour une musique [1].

[Mais cet art frivole et pénible
Est, dit-on, mécanique en soi.
De plus d'un obstacle invincible
Souvent l'esprit subit la loi.
La cadence ou le sens vous gêne :
Quelquefois la recherche est vaine
D'un mot qui les serve tous deux :
La rime à cet autre s'oppose ;
D'un autre qui plairait en prose
Le choix ne serait pas heureux.

O combien le sage est louable
Qui, s'abaissant à ce détail,
Pour rendre la sagesse aimable
N'en dédaigne pas le travail !
Des attraits d'Hélicon parée,
Il peut nous ramener Astrée;
L'homme va goûter l'équité.
Ainsi de la main de sa mère,
L'enfant boit la liqueur amère,
Par quelque douceur invité.]

De la contrainte rigoureuse,
Où l'esprit semble resserré,
Il acquiert cette force heureuse *
Qui l'élève au plus haut degré.
Telle, dans des canaux pressée,
[Avec plus de force élancée,
L'onde s'élève dans les airs ;
Et la règle qui semble austère
N'est qu'un art plus certain de plaire
Inséparable des beaux vers.]

1. Ce long paragraphe n'est que du verbiage. L'auteur n'a pas mieux analysé l'effet de la musique sur notre oreille qu'il n'avait fait celui des vers. J'avoue, du reste, que la comparaison de La Faye ne prouvait rien du tout; mais ce qui est indubitable c'est que le sentiment du rhythme est si agréable, on pourrait dire si nécessaire à l'oreille humaine, que sans lui la plus belle prose ne serait pas supportable. Voyez notre *Cours supérieur de grammaire*, liv. I, c. 2, 4, et 7, et ailleurs.

Les comparaisons pèchent toujours par quelque endroit : mais on peut dire qu'en vers elles pèchent par plus d'endroits et plus impunément qu'en prose[1]. L'agrément de la rime et de la mesure, joint à la beauté de l'image, distrait l'esprit de l'attention qu'il ferait sans cela à la justesse des rapports. Il suppose aisément que les ressemblances y sont, dès que les grâces s'y trouvent; et il fait, pour ainsi dire, en cette matière, ce raisonnement du médecin de la comédie : « Quand monsieur ne serait pas malade, il faudrait qu'il le devînt, pour la beauté du raisonnement que vous venez de faire[2]. »

Telle est la comparaison du jet d'eau avec les vers :

Telle, dans les canaux pressée,
Avec plus de force élancée,
L'onde s'élève dans les airs.

L'image est gracieuse et précise; mais elle est dépourvue de toute similitude avec l'objet auquel on la compare. Ce ne sont pas les canaux seuls qui font que l'eau s'élève, c'est la hauteur du lieu d'où elle tombe qui fait la mesure de son élévation au sortir * des canaux qui la resserrent : or, où trouvera-t-on dans les vers, plutôt que dans la prose, cette première hauteur des pensées qui doit faire leur sublimité, quand elles seront exprimées? Si les canaux étroits y faisaient quelque chose, avec quelle force les pensées jailliraient-elles des vers de trois syllabes, où on n'a encore pu dire que des riens? Je dirai même, sans vouloir faire le savant, que les canaux en tant qu'étroits, nuisent plus qu'ils ne servent, puisque les frottements ralentissent d'autant la vitesse de l'eau.

1. Elles pèchent de la même manière dans la prose et dans les vers, et presque toujours parce qu'on veut leur faire signifier plus qu'elles ne peuvent. Une comparaison présente une ressemblance; n'y cherchez pas autre chose, elle sera juste; elle devient fausse quand on en veut faire, comme ici, la base d'un raisonnement.

2. Tout cela est agréablement dit, et Lamotte a raison sur le terrain où il se place; mais un homme d'un esprit droit ne l'y suivra pas, parce qu'il va combattre un fantôme, savoir l'opinion que la similitude de La Faye est une preuve à l'appui de sa thèse.

De plus, les canaux et l'eau qu'ils renferment sont deux choses toutes différentes : l'eau demeure cachée, tant qu'elle coule dans les canaux ; et ce n'est que quand elle en sort qu'elle s'élève ; au lieu que dans les vers le canal et la pensée c'est la même chose, puisque les mots sont des signes qui présentent les pensées et non pas des canaux qui les cachent ; de manière que dans le vers le plus exact la pensée demeure précisément ce qu'elle est, ou rampante ou sublime, sans rien emprunter, comme pensée, de la mesure qui la renferme [1].

Mais quand on voudrait bien faire grâce à l'image de toutes ces différences, qu'en résulterait-il pour la préférence des vers ? Ne puis-je pas comparer, à mon tour, la libre * éloquence à un fleuve majestueux qui, descendant du haut des montagnes, s'ouvre un chemin à travers les plaines, et qui, se grossissant des torrents et des ruisseaux qu'il trouve sur sa route, fertilise les campagnes qu'il traverse, et devient entre les hommes le lien du commerce et de la société. A qui alors du jet d'eau ou du fleuve donnera-t-on l'avantage ? Et qui osera préférer ce badinage, ou, si l'on veut, cette petite merveille de l'art, à la sage magnificence de la nature dont le fleuve donne une si belle idée [2] ?

Non, le travail n'est point servile,
Quand la raison en est l'objet.
[Qu'elle plaise en ton vers utile,
Qu'elle t'en dicte le sujet.
Médite, polis, remanie,
Des dons du dieu de l'harmonie
Aucun sans peine ne jouit :
C'est l'encens qu'Apollon désire ;
A ce prix il prête sa lyre
Et l'obstacle s'évanouit.]

Ce sont ici des généralités qui conviennent à la prose comme

1. Cette discussion fausse et d'une pédanterie insupportable est tout à fait indigne de Lamotte.

2. Cette fin vaut beaucoup mieux ; c'est en effet le meilleur moyen de répondre à une comparaison donnée comme preuve. On en imagine une toute contraire et tout est fini. Peut-être, au reste, vaudrait-il encore mieux ne rien répondre du tout.

aux vers. Ce n'est assurément que par le travail qu'on devient un grand orateur ou un grand poëte. Combien en a-t-il coûté d'efforts et d'étude à Démosthène, pour parvenir à se rendre maître des esprits? Mais quoique le travail soit nécessaire pour porter les choses à leur perfection, et qu'il soit raisonnable de s'y assujettir, à cause du fruit qu'on s'en promet, il faut bien se garder d'estimer plus les ouvrages par leurs difficultés, que par l'utilité qui en résulte [1]. Faire passer de loin des grains de millet par le trou d'une aiguille *, était sans doute le fruit d'un exercice opiniâtre; et cependant la merveille, à cause de sa puérilité, ne mérita à son auteur d'autre récompense qu'un boisseau de millet, pour pouvoir continuer son badinage. C'est cette estime folle de la difficulté qui inventa les bouts-rimés et les acrostiches. On a senti bientôt que ce n'était pas là l'occupation de gens raisonnables; et l'on s'est moqué de ces assujettissements qui coûtent trop et qui ne laissent pas un champ libre à la raison [2].

Qu'on y prenne garde, nos vers retiennent beaucoup de ce défaut. La rime et la mesure sont toujours des entraves pour la justesse; et le meilleur succès qu'on puisse attendre en s'y assujettissant, c'est de paraître n'avoir pas été gêné. Ne vaudrait-il pas autant ne pas l'être en effet et dire aussi bien avec moins de peine? Nous ressemblons en cela aux enfants qui aiment à courir auprès des précipices, et qui n'en attendent d'autre gloire que de ne s'être pas blessés [3].

Voici, en un mot, ce qui décide. Le travail est louable, quand il nous met en état de dire toujours les choses de la meilleure manière qu'elles puissent être dites: il est condamnable, au contraire, quand il nous ôte la liberté de ce choix; et voilà ce que

1. Oui, il faut considérer le résultat. Mais dans les arts ce résultat, c'est surtout la forme, et c'est ce que Lamotte n'a pas compris.

2. Lamotte ne fait pas ici la différence que nous avons faite ci-dessus, p. 32, note 1, de la difficulté dans le résultat ou dans les moyens.

3. Ce n'est pas de là que vient l'agrément des vers, nous l'avons déjà dit; les vers ont un charme que la prose ne saurait égaler, et ils se prêtent à des inversions et à des ornements aussi ridicules en prose qu'ils sont agréables dans la poésie; mais Lamotte ne sent pas cela, de sorte que la mesure et la rime ne sont plus pour lui que des entraves.

font la prose et les vers. Rien n'empêche la * prose d'atteindre à la perfection, au lieu que les plus grands poëtes ne sentent que trop combien leur art s'y refuse. C'est ce qui fait dire à M. Pélisson que les vers ne sont jamais achevés. Si l'on me dit que la prose ne l'est jamais non plus, je réponds qu'alors c'est aux bornes de l'esprit humain qu'il s'en faut prendre, et non pas à l'impuissance du style [1].

Car ne retranchons rien des droits de la prose. Toutes les mesures du discours sans exception, sont, pour ainsi dire, de son domaine qu'elle n'a jamais aliéné; c'est une usurpation des vers de s'en être approprié certaines mesures, et c'est une tyrannie de vouloir les interdire à la prose dont elles sont empruntées.

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur,

est originairement de la prose. Ce n'est que la continuité de cette mesure qui constitue les vers alexandrins; et il y a de la petitesse aux orateurs à refuser les pensées, quand elle se présentent sous cette forme. Avant qu'il y eût des vers, s'apercevait-on que cette mesure appartînt moins à l'éloquence qu'aucune autre? Et puisque les vers l'ont choisie comme une des plus agréables, par quelle bizarrerie choquerait-elle dans la prose? L'oreille, par le même ordre des * sons, peut-elle avoir deux sensations opposées? Aussi ces mesures ne choquent-elles point réellement, mais quelques gens ne laissent pas de les condamner, parce qu'ils ne veulent pas que l'orateur réveille le moins du monde l'idée de poëte, comme s'il perdait par là de sa gravité [2].

1. Ces principes sont justes, mais mal appliqués; ceux qui aiment les vers trouvent que, bien faits et à leur place, ils sont infiniment supérieurs à la meilleure prose, indépendamment du travail qu'il a fallu pour les faire et qu'on ne compte pas quand ils sont faits.

2. Nouvelle preuve que Lamotte a médiocrement ou même n'a pas du tout le sentiment de l'harmonie du discours. Revenons sur ces divers points, et nous verrons combien il se trompe partout. 1° Toutes les mesures appartiennent à la prose; oui, mais elle ne sont sensibles qu'à la condition de revenir symétriquement. Mettez ensemble des vers de toutes mesures et vous n'y distinguerez aucune harmonie de vers, ce ne sera plus que de la prose. 2° Il y a de la petitesse aux orateurs à refuser un vers qui se présente à eux; sans doute aussi ne le re-

Que conclure de tout ce que j'ai dit? N'allons pas jusqu'où une raison sévère voudrait nous mener. Notre habitude mérite indulgence. Encourageons les versificateurs, attachons la gloire à la peine qu'ils se donnent, pour leur en cacher la puérilité; enfin ayons des vers, puisqu'ils font plaisir à bien des gens. Mais comme il y en a d'autres à qui ce plaisir n'est pas si nécessaire, et qui, au contraire, sont blessés de la contrainte et de la monotonie de la versification, laissons à la prose la liberté de tous les genres, afin de multiplier les bons ouvrages et de contenter tous les goûts [1].

Au reste, M. de la Faye connaît au moins aussi bien que moi la valeur des raisons qu'il m'oppose; il sait bien qu'il ne m'allègue que les préjugés ordinaires, et que j'ai moi-même employés dans l'occasion; mais il sait aussi que cela sied bien en vers; qu'un demi vrai y a bonne grâce, pourvu que l'agrément de l'expression et la vivacité des * images supplée suffisamment à l'exactitude.

Quand on veut excuser quelque licence dans les vers, on dit ordinairement cela est bon en poësie. C'est comme si l'on disait: cela n'est pas bon en effet, mais songez que ce sont des vers; et voilà justement de quoi se plaint le philosophe de mauvaise humeur, qu'il y ait un style où il soit permis de ne pas parler juste [2].

M. de la Faye fait à merveille son devoir de poëte. Il lui convenait d'être vif et gracieux : il me convenait d'être exact, et j'aurais lieu de m'applaudir, si j'avais raisonné comme il

fusent-ils pas. Ce serait d'ailleurs bien inutile; car personne ne s'apercevra qu'ils en aient fait un, s'il n'est pas suivi d'autres vers égaux. 3° Quant à la question s'il convient que des vers, donnés et entendus comme vers, se mêlent dans la prose, Lamotte n'avait pas ce qu'il fallait pour la traiter; elle a été très-bien posée et très-bien résolue par Clément dans ses *Essais de critique sur la littérature*. Voyez notre *Cours supérieur de grammaire*, t. II, liv. I, c. 15.

1. Qui a jamais voulu ôter cette liberté à la prose? Hélas! ce n'est pas la liberté qu'on demande en réalité pour elle : on voudrait pouvoir obliger tout le monde à la trouver bonne à la place des vers; c'est plus difficile.

2. J'ai déjà remarqué que les vers s'appliquent bien aux sujets passionnés et de sentiment, où l'on n'a pas besoin d'une grande précision. Voilà pourquoi on y tolère une certaine latitude dans l'expression, qui les distingue agréablement de la prose, et ne cesse pas pour cela d'être juste.

a peint, et comme il raisonnerait lui-même, s'il le fallait. Je connais d'ailleurs ses malices ingénieuses. Il se plaît, par une contradiction enjouée, à tirer des gens ce qu'ils ont de bon à dire sur une matière, et il a voulu voir si, malgré l'intérêt que je puis avoir à la versification, j'aurais le courage de la réduire à son juste prix[1].*

1. Lamotte qui loue ici les mauvais vers de La Faye, en devrait bien conclure que les louanges données complaisamment à des amis n'ont pas une grande valeur. S'il a cru, au contraire, que ces vers étaient réellement bons, cela prouve surabondamment ce que j'ai avancé, qu'il n'avait presque pas le sentiment de la poésie.

IV.

RÉPONSE A M. DE VOLTAIRE.

(Tome IV, p. 423 à 458.)

La tragédie d'*Œdipe* par Voltaire, représentée à la fin de 1718, avait obtenu le plus grand succès. Lamotte donnant huit ans plus tard une tragédie sur le même sujet, et y ajoutant, selon son habitude, une longue préface, ou plutôt un traité entier, n'y dit pas un mot du jeune homme qui était entré dans la carrière avec tant d'éclat. Il ne parla que de Corneille, dont la pièce, médiocre de tout point, était depuis longtemps oubliée. Voltaire avait bien quelque droit de trouver ce silence extraordinaire; et il lui eût été facile d'accabler son rival par un examen en règle de sa pièce, ou même en lui rappelant sa lourde chute. Ce n'est pas ce qu'il fit : il écrivit pour son *Œdipe*, sous le nom de *préface*, un morceau qui peut passer pour un chef-d'œuvre de pensée, de style, de bonne critique et de politesse. On jugera de cette dernière qualité par ces lignes : « Le père Folard, jésuite, et M. de Lamotte, de l'Académie française, ont depuis traité tous deux le même sujet, et tous deux ont évité les défauts dans lesquels je suis tombé. Il ne m'appartient pas de parler de leurs pièces; mes critiques et même mes louanges paraîtraient également suspectes. »

Après cela vient l'examen des paradoxes de Lamotte, précédé de cette phrase où la critique, quelque vive qu'elle soit au fond, est cachée sous une forme si générale que personne ne saurait s'en formaliser. « Je suis bien éloigné de prétendre donner une poétique à l'occasion de cette tragédie. Je suis persuadé que tous ces raisonnements délicats tant rebattus depuis quelques années, ne valent pas une scène de génie, et qu'il y a bien plus à apprendre dans *Polyeucte* et dans *Cinna*, que dans tous les préceptes de l'abbé d'Aubignac.... Mais puisque M. de Lamotte veut établir des règles toutes contraires à celles qui ont guidé nos grands maîtres, il est juste de défendre ces anciennes lois, non pas parce qu'elles sont anciennes, mais parce qu'elles sont bonnes et nécessaires, et parce qu'elles pourraient avoir dans un homme de son mérite un adversaire redoutable. »

Cela dit, il passe à l'examen des trois unités, des opéras et des tragédies en prose. C'est à l'occasion de ces dernières qu'il expose, critique et, si je ne m'abuse, réduit à néant les propositions de Lamotte. Les cinq ou

six dernières pages sont consacrées à combattre ses arguments contre les vers. Il lui suffit pour cela d'en appeler à la sensation et d'invoquer sans cesse le jugement des hommes sensibles. Mais c'était justement ce que Lamotte ne pouvait comprendre ; et c'est pourquoi, s'imaginant que Voltaire n'avait répondu à aucune de ses objections, il les reproduisit et les développa dans la réponse que voici, à laquelle il donna pour titre : *Suite des réflexions sur la tragédie, où l'on répond à M. de Voltaire.*

Je suis ravi, monsieur, de vous voir si alarmé de ce que j'ai pu dire contre les vers. Je songe d'abord à ce que nous promet cette chaleur à les défendre. Vous nous donnerez sans doute encore beaucoup d'ouvrages dans ce genre et, j'ose le dire, j'y gagnerai moi-même autant que personne, car quoique je n'estime pas la versification plus qu'elle ne vaut, quand j'y réfléchis ; je l'aime, dès que je lis de beaux vers, autant que si la raison ne m'avait pas éclairé sur son vrai mérite[1]. Votre délicatesse sur cette matière vous a fait illusion. Vous avez cru la poésie enveloppée dans les reproches que je fais aux vers. On est soupçonneux à l'égard de ce qu'on aime. Votre titre déclare que vous combattez mes sentiments sur la poésie ; mais prenez-y garde, je n'ai pas dit un mot contre elle. J'ai fait seulement quelques réflexions sur les vers. Ce sont deux choses bien * distinguées, quoiqu'elles soient assez souvent unies. J'ai vu même bien des gens s'étonner que je perdisse du temps à en prouver la distinction, parce qu'ils ne comprenaient pas que personne pût la nier, mais vous voyez bien que je n'avais pas tant de tort, puisque vous-même, tout versé que vous êtes dans la matière, vous

1. Cet aveu échappé à Lamotte est précieux : il rappelle le conte de *Memnon* ou la *Sagesse humaine*. Ce personnage se dit : « Je n'aimerai jamais, car en voyant une beauté parfaite, je me dirai à moi-même : Ces joues-là se rideront un jour.... Je serai toujours sobre, je n'aurai qu'à me représenter les suites des excès, etc. » Avant la fin du jour il avait été trompé et volé par une belle dame, s'était enivré, avait joué, avait eu une querelle et s'était fait crever un œil. Nous dirions ici à Lamotte : Si vous êtes charmé des vers, ne vous faites pas de raisonnements pour vous prouver que vous ne devez pas l'être. C'est comme si, entendant une musique enchanteresse, vous vous disiez à vous-même : Après tout, cela ne doit pas me toucher, ce ne sont que des mouvements particuliers excités dans l'air et qui se transmettent à mon oreille et à mon sentiment. Eh ! qu'importe ce que vous donne l'analyse, si la sensation est là que vous ne pouvez ni nier ni écarter. Si l'harmonie des vers nous plaît, vos raisonnements feront-ils qu'elle ne nous plaise pas ?

paraissez les confondre l'une avec l'autre[1]. Ne craignez rien, monsieur, quand on interdirait les vers aux génies poétiques, ils trouveraient bien encore l'occasion et les moyens d'être poëtes en prose[2].

Venons à la manière dont vous combattez mes sentiments. Votre précipitation à me répondre, et votre facilité à dire avec grâce ce qui se présente à votre esprit, ont fait que vous ne vous êtes pas mis en peine de m'entendre et que vous avez cru pouvoir vous passer d'exactitude. Il en arrive que vous réfutez tout ce que je n'ai pas dit, et que vous ne répondez presque pas un mot à ce que j'ai dit : méprise qui vous divertirait vous-même, si vous la pouviez voir d'un œil indifférent. Suivons l'ordre de votre préface, et s'il est vrai, comme je n'en doute point, que vous ne cherchiez que la vérité, tâchons de la découvrir ensemble.

Après avoir parlé de votre *OEdipe* du ton du monde le plus modeste en y reconnaissant* des défauts, et sans en relever les beautés, vous ajoutez que vous êtes bien loin de faire une poétique à l'occasion de votre tragédie; et de là, ce qui n'est plus si modeste, vous parlez avec dédain de ces raisonnements délicats tant rebattus depuis quelques années, et inutiles au progrès de l'art. Il semble, et j'aime à croire que c'est contre votre intention, que vous vouliez jeter sur mon ouvrage ce double reproche de répétition et d'inutilité[3].

Pour la répétition, je crois n'en être pas coupable. J'ai tâché de dire des choses neuves, non pas absolument ignorées, mais peu traitées, et confuses du moins dans la plupart des esprits.

1. Voltaire ne confond rien, et c'est Lamotte qui confond tout. Les arts ont chacun son moyen propre qui le distingue de tous les autres. La poésie emploie le langage mesuré et l'éloquence le discours non mesuré, comme la sculpture emploie le relief sans les couleurs et la peinture la couleur sans le relief. Supprimer le moyen c'est supprimer l'art, ou bien l'on ne se comprend pas soi-même.

2. Ils seraient éloquents et ne seraient pas poëtes. C'est la distinction qui précède.

3. Lamotte est bien chatouilleux; le paragraphe de Voltaire ne le nomme ni ne le désigne, et ce qu'il dit, qu'il y a plus à apprendre dans une page de *Polyeucte* et de *Cinna* que dans tous les traités de l'abbé d'Aubignac, est une vérité si évidente qu'on ne voit pas de quoi Lamotte peut se formaliser là dedans.

C'est une nouveauté assez grande que de démêler des principes dont bien des gens se sont doutés quelquefois, mais qu'ils n'ont fait qu'entrevoir ; et ce ne seraient plus des vérités, si le fond en était absolument étranger à de bons esprits.

A l'égard de l'inutilité, j'ai dit moi-même que mes réflexions, en les supposant judicieuses, ne seraient que d'un faible secours à ceux qui voudraient se donner au théâtre, et je les renvoie à une école plus sûre, au théâtre même, pour y étudier ce qui doit plaire. Mais vous, monsieur, au lieu de rendre * justice à ma franchise, vous abusez de ma pensée et elle devient fausse entre vos mains[1].

Les réflexions sur les arts, et surtout des arts aussi compliqués et aussi étendus que celui de la tragédie, ne sont pas d'aussi peu d'usage que vous le pensez, et les vrais principes n'en sont pas si simples que vous le dites. Les Pradon et les Boyer les ont connus, dites-vous, aussi bien que les Racine et les Corneille ! Oui, monsieur, les Pradon et les Boyer ont connu les grandes règles, les unités, la liaison des scènes, l'exposition, le nœud, le dénoûment et, jusqu'à un certain point, la nécessité de soutenir les caractères et d'imiter les passions ; mais ils n'ont pas connu dans tout cela le meilleur choix, en un mot les sources immédiates du plaisir. Ce qu'ils observaient ne le produisait pas nécessairement. Les réflexions importantes sont celles dont l'exécution entraînerait par elle-même l'émotion et l'intérêt, et ce sont celles-là qui abrégeraient souvent bien du chemin à des génies qui s'égareraient longtemps, s'ils ne les faisaient, ou si on ne les leur faisait faire[2].

1. Lamotte se met en cause dans ces deux paragraphes ; Voltaire ne l'y a pas mis du tout, il s'est borné à exprimer son jugement sur des propositions générales que personne n'a le droit de s'appliquer spécialement, et, je dis plus, que personne ne s'appliquera à moins d'être, à son insu peut-être, dominé par cette vanité qui se cache sous l'apparence de la modestie ; j'ai déjà eu l'occasion de faire cette remarque (ci-dessus, p. 8, note 1, et p. 21, note 3).

2. Ces réflexions seraient importantes en effet si elles avaient le pouvoir qui leur est attribué ici. Mais, ce que Lamotte ne savait pas, les réflexions sur les arts ont beaucoup plus servi à éviter les défauts qu'à trouver des beautés, et ce sont les beautés qui font vivre les œuvres de l'esprit. Les conseils donnés par notre auteur n'ont jamais fourni à qui que ce fût, non plus qu'à lui-même, le moindre moyen de plaire au public.

Corneille lui-même, ce restaurateur du théâtre, n'a-t-il pas longtemps chancelé sur les principes? Et depuis qu'il eut pris son essor dans le *Cid*, n'apprit-il rien* de la critique de l'Académie? *Cinna* et *Polyeucte* ne prouvent-ils pas bien l'utilité des réflexions? Racine n'apprit-il rien depuis *Alexandre* jusqu'à *Andromaque?* Il aperçut sans doute, ou quelqu'un lui fit apercevoir, que dans *Alexandre* ses personnages étaient trop raisonneurs, et que la beauté des vers sans la vivacité des passions n'intéresse que faiblement le spectateur. Il prit une nouvelle route dans *Andromaque*. Il mit ses acteurs dans des situations plus vives, et par la chaleur des passions il atteignit le vrai but de la tragédie, il arracha des larmes. Quand un auteur de quelque ressource a fait une pièce malheureuse au théâtre, il étudie les raisons de sa chute et il reconnaît, malgré qu'il en ait, qu'il avait ignoré quelque chose : car s'il avait vu qu'il devait déplaire, il n'aurait sûrement pas hasardé un ouvrage qu'il ne donne que pour sa gloire. Le fruit qu'il tire de son examen sert bientôt à le relever de sa chute; et si ce qu'il s'est dit à lui-même était écrit, ne pourrait-il pas être pour ses confrères de la même utilité qu'il est pour lui-même[1]?

Pauline et Sévère, dites-vous, sont les véritables maîtres du théâtre. Ce discours est d'un homme sensible et qui est frappé vivement des beautés. Mais souffrez que je le dise, on est la dupe de son* plaisir, quand on en conclut qu'on est suffisamment instruit. On est échauffé, il est vrai, on désire de produire de pareilles beautés et quand on a vos talents, monsieur, on s'en

1. Notre auteur répond ici à ce qui n'est pas en question. Voici le paragraphe de Voltaire, il est digne de toute notre attention : « Les principes de tous les arts qui dépendent de l'imagination sont tous aisés et simples, tous puisés dans la nature et la raison. Les Pradon et les Boyer les ont connus aussi bien que les Corneille et les Racine. La différence n'a été et ne sera jamais que dans l'application. Les auteurs d'*Armide* et d'*Issé* et les plus mauvais compositeurs ont eu les mêmes règles de musique. Le Poussin a travaillé sur les mêmes principes que Vignon. Il paraît donc aussi inutile de parler de règles à la tête d'une tragédie qu'il le serait à un peintre de prévenir le public par des dissertations sur les tableaux ou à un musicien de vouloir démontrer que sa musique doit plaire. » Cet admirable passage ne s'applique ordinairement qu'aux théories générales, faites à l'occasion d'une pièce, et non aux observations qui contribuent à ruiner l'art, et au nom desquelles Lamotte répond.

sent capable. Il reste pourtant à étudier l'art de les amener, ce qui suppose bien des réflexions que l'excès même de la sensibilité empêche souvent de faire; il faut du sang-froid pour réfléchir. Ne serait-on pas bien obligé à celui qui nous aplanirait les voies et qui mettrait, pour ainsi dire, nos talents à leur aise, en leur donnant leurs sûretés? Enfin, monsieur, quand les réflexions seraient inutiles aux poëtes, ce que vous sentez bien qui n'est pas, le seraient-elles aux spectateurs? Sont-ils indignes de notre attention? Leur est-il indifférent de connaître un art dont ils s'amusent? et de savoir justifier leur dégoût, ou leur plaisir? Chacun est jaloux de sa raison, monsieur: on aime à la perfectionner, et telle est la dignité de l'homme, on n'acquiert point de lumières sans plaisirs, quand même on y perdrait des illusions agréables [1].

Je ne cherche donc, monsieur, en vous répondant, qu'à m'éclairer moi-même, ou à vous donner lieu de m'éclairer. Heureux les combats où le vaincu, s'il est raisonnable, remporte le même avantage que le vainqueur, je veux dire la vérité! * Ce que le vainqueur a de plus n'est souvent qu'un sot orgueil qui, loin d'ajouter à son gain, en rabat beaucoup.

Vous dites que je prétends abolir les anciennes règles des unités, et vous voulez les défendre. Je vous prie d'observer d'abord que, si je les attaque, c'est du moins sans intérêt, ce qui fait un préjugé favorable pour mon sentiment. Quand on établit des principes pour justifier sa conduite, ils sont suspects, puisqu'on en a besoin; mais quand on en établit contre sa conduite même, il y a lieu de croire qu'on ne consulte que la raison. Je n'ai fait que quatre tragédies et j'ose me vanter, puisqu'il le faut, d'y avoir été du moins aussi fidèle aux unités que nos plus grands maîtres. On ne saurait me reprocher de m'être affranchi d'aucune des contraintes établies. Ce n'est donc pas pour moi que je prétends élargir la carrière [2]; c'est pour nos successeurs,

1. Suite du même sophisme. Les propositions de Lamotte ne sont pas des résultats d'expériences continuées longtemps, mais de simples opinions qui semblent même réunies en vue de sa tragédie d'*OEdipe*.

2. Cela ne fait rien; il ne s'agit pas des motifs de l'opinion, il s'agit de l'opinion elle-même.

c'est pour vous-même, monsieur, si vous en avez le courage, quand des beautés supérieures à ces règles arbitraires demanderont que vous les violiez. Je veux, dites-vous, proscrire ces unités; car qui en attaque une, les attaque toutes. Voilà deux méprises tout à la fois : l'une de m'imputer ce que je n'ai pas dit, et l'autre, de faire vous-même une proposition fausse. *

Pour ce qui me regarde, j'ai trouvé l'unité d'action, fondamentale, et les deux autres utiles; j'en ai même dit les raisons et je n'en ai condamné que la superstition, qui coûte quelquefois ce qui vaudrait mieux que ces règles.

Pour ce qui vous regarde, réfléchissez-y un moment et vous préviendrez sans doute mes raisons. Ces trois unités que vous croyez si étroitement unies, sont, au contraire, très-indépendantes l'une de l'autre. Il y a unité de temps et de lieu dans les *Horaces*, et cependant il y a deux actions. Il y a unité d'action dans la *Judith* de Boyer, car les noms ne font rien ici à notre affaire; et cependant il y a deux lieux, Béthulie et le camp d'Holopherne : et ne croyez pas récuser l'exemple, en disant que la pièce est mauvaise d'ailleurs. Quelque autre défaut qu'elle puisse avoir, elle n'en prouvera pas moins que l'unité d'action n'est pas détruite par la multiplicité des lieux.

Je ne vous cite pas la *Toison d'or* de Corneille; vous me diriez peut-être que c'est une pièce en machines. La réponse ne serait pas valable, puisque la différence des lieux n'y est pas l'effet de la machine; mais souvent dans la dispute on n'a pas la force de céder à la raison, dès qu'on peut saisir un prétexte pour s'y dérober. *

Je vous dirai plus, monsieur, l'unité d'intérêt est encore indépendante des trois autres unités, puisque dans le *Cid* il n'y a unité ni de temps, ni de lieu, ni d'action, et que cependant l'unité d'intérêt y subsiste toujours, puisqu'il n'y tombe jamais que sur Rodrigue et sur Chimène; ce qui prouve très-bien en passant que l'unité d'intérêt est très-distinguée de l'unité d'action.

Comment avez-vous pu penser un moment que l'unité d'action entraînât celle de lieu? Consultez la nature et le théâtre même, tout vous contredit également. Dans la nature, il n'est jamais arrivé qu'une action aussi étendue que celle de nos tragédies,

se soit passée dans le même lieu. Il eût fallu trop de hasards singuliers qui ne se trouvent jamais ensemble. Il n'appartient qu'à l'art de rassembler toutes les circonstances nécessaires à son dessein par un grand nombre de suppositions qu'il lui plaît d'appeler vraisemblables, ne pouvant les appeler vraies. Au théâtre même, l'action la plus une a plusieurs parties qui se passent dans des lieux différents. Il est vrai qu'on en rassemble les récits dans le même lieu, mais ces récits ne sont pas l'action, et n'est-il pas vrai qu'elle consiste beaucoup plus dans ce qu'on fait que dans ce qu'on raconte ? *

Prouvons tout de suite et par la même raison, que l'unité de temps n'emporte pas celle de lieu : car puisque dans nos tragédies les différentes parties de l'action se passent dans différents lieux, sans violer l'unité de temps, ne pourrait-on pas me les faire voir où elles se passent sans la violer davantage ? Quand on me vient dire que Pyrrhus est allé au temple avec Andromaque, et qu'on me raconte ce qui s'y est passé, me faudrait-il plus de temps pour voir l'action que pour en entendre le récit ? Non sans doute, mais on s'est imposé la loi de ne point changer de scène, et l'on me dérobe par là de grands spectacles qui feraient sans doute tout une autre impression que le récit le plus élégant[1].

1. Il faut avouer que dans cette partie de la discussion Lamotte a l'avantage sur Voltaire. Celui-ci avait en effet eu le tort de considérer les règles des unités comme une obligation absolue pour le poëte : ce ne sont que des moyens d'arriver à faire des pièces satisfaisantes. On ne peut manquer à l'une de ces règles sans mettre contre soi une chance d'insuccès : de sorte que c'est un très-bon conseil, au moins en général, que celui de les observer exactement ; mais ce n'est qu'un conseil que le poëte peut à ses risques et périls laisser de côté. Les propositions de Lamotte sont mauvaises en ce qu'elles proposent comme règle habituelle ce qui ne peut être bon qu'exceptionnellement. C'est faute d'avoir porté le débat sur ce terrain que Voltaire est si facilement désarmé. Ajoutons pourtant que Lamotte tombe, à ce paragraphe, dans des erreurs énormes et presque inconcevables chez un homme de lettres :

1°. « L'action la plus une a plusieurs parties qui se passent dans des lieux différents. » — Quand on a parlé de l'unité d'action on n'a jamais entendu ce mot que par rapport au spectateur. En quelque endroit que l'action se soit passée réellement, si c'est à Paris que je l'apprends, l'action, eu égard à moi, est à Paris : et, par conséquent, les récits qu'on fait au théâtre, et qui sont faits devant les spectateurs, contribuent à l'unité de lieu, bien loin d'y porter atteinte.

2°. « Quand on me vient dire que Pyrrhus est allé au temple avec Andro-

Vous appuyez votre sentiment d'une comparaison bien riante, mais qui n'en est pas plus solide. C'est le propre du riant et des grâces de dérober aisément la fausseté. Quand l'imagination est contente, on ne s'avise guère d'interroger sa raison. Vous dites qu'on serait choqué de voir deux événements dans un tableau. Oui sans doute, car un tableau ne doit représenter qu'un instant, et deux événements, deux lieux sont évidemment contradictoires à ce dessein. Il n'en est pas de même d'une tragédie : elle représente* une action successive et qui en renferme plusieurs autres. Il y aurait vingt tableaux à faire des différents moments et des différentes situations d'une tragédie. Donc il ne s'ensuit pas que la multiplicité d'événements et de lieux qui choquerait dans un tableau, choquât de même dans une tragédie, et vous voyez bien qu'on ne saurait être trop en garde contre le séduisant des comparaisons[1].

Il est à propos, à présent, que je parle un peu plus au long de

maque et qu'on me raconte ce qui s'y est passé, me faudrait-il plus de temps pour voir l'action que pour en entendre le récit? » — Sans comparaison, l'action quelle qu'elle soit a peut-être duré une, deux, trois heures : le récit est l'affaire de trois minutes; pourquoi cela? parce que celui qui raconte supprime ces hasards, ces accidents innombrables qui se trouvent dans toutes les actions humaines, et qui, bien qu'ayant contribué au résultat final, n'ont aucun intérêt pour le personnage principal, ni pour le spectateur. De là même cette distinction si commune et si bien fondée chez ceux qui s'occupent du théâtre avec intelligence, de ce qui est épique et de ce qui est dramatique. Le dramatique, c'est ce qu'on peut avec avantage mettre sous les yeux du spectateur, parce que la personnalité humaine y joue son véritable rôle; l'épique, c'est ce qui, mis en action, ne présenterait qu'une confusion déplorable, ou un pur spectacle, les grands mouvements de troupes, les batailles, le tumulte, etc.; tout cela se raconte très-bien et peut même faire le sujet d'un tableau où le peintre a pris une situation unique, des personnages choisis et a donné à tous une expression de physionomie en rapport avec ce seul instant. Faire de cela un sujet de représentation dramatique pour « ne pas dérober aux spectateurs de prétendus grands spectacles qui feraient une tout autre impression que le récit le plus élégant, » c'est méconnaître et les vraies conditions des arts en général et particulièrement celles du théâtre.

1. Observation très-juste. Les comparaisons, en effet, ne prouvent rien du tout quand on les fait entre deux objets aussi hétérogènes que des tableaux peints et des tragédies. Mais Voltaire n'a pas moins raison au fond, parce que la règle d'unité d'action n'est pas fondée seulement sur l'analogie contestable des tableaux et des pièces de théâtre : elle l'est sur la nature même de l'esprit humain qui sent diminuer son intérêt et, par conséquent, son plaisir, quand on lui fait suivre deux ou plusieurs choses à la fois.

l'unité d'intérêt. C'est une espèce de nouveauté dans mon ouvrage, et l'endroit qui y mérite le plus d'éclaircissement; puisque vous vous y êtes mépris, beaucoup d'autres ne sauraient manquer de s'y méprendre. J'ai distingué l'unité d'intérêt de celle d'action. Vous croyez que c'est la même chose, mais je me flatte que vous en serez bientôt désabusé, et je ne veux que l'*Œdipe* de Corneille et le vôtre pour la preuve complète de mon sentiment[1].

Quelle est l'action de l'*OEdipe* de Corneille? c'est la recherche du meurtrier de Laïus. L'impunité du crime a irrité les dieux contre Thèbes, et c'est la punition du meurtrier qui doit désarmer leur vengeance; c'est donc la recherche, la découverte et le châtiment du coupable* qui forment évidemment l'action de la tragédie. L'action est une. Vous allez voir cependant que dans le cours de cette action unique il y a deux intérêts qui se succèdent. Le premier tombe sur Thésée accusé de la mort de Laïus. C'est lui que je vois d'abord en péril, et quand il en sort, le danger retombe sur Œdipe, et Thésée n'est plus dans le reste de la tragédie qu'un personnage insipide. L'action est la même dans votre *OEdipe*. C'est là découverte du meurtrier de Laïus. Mais comme si vous aviez voulu imiter Corneille dans la duplicité d'intérêt, vous le faites tomber d'abord sur Philoctète qui m'occupe depuis longtemps lui seul; et quand son péril est passé, vous le faites partir de Thèbes avec beaucoup de raison, ce me semble : car la pièce est finie pour lui. Elle commence alors pour Œdipe, et de là jusqu'au dénoûment c'est à lui seul

1. Malgré ce que dit Lamotte, je crois que Voltaire a raison ici. Ce qu'on appelle l'*action dramatique*, ce n'est pas une action unique, qu'on puisse exprimer par un seul mot, comme plus bas la *recherche du meurtrier de Laïus;* c'est l'ensemble de toutes les actions qui se mêlent à celle-là et qui concourent à la faire aboutir à un dénoûment. Dans les paragraphes suivants Lamotte donne à cette action totale le nom d'*intérêt*, et c'est pour cela qu'il appelle *unité d'intérêt* ce que les critiques, et Voltaire particulièrement, ont appelé *unité d'action* (voyez, dans la préface d'*OEdipe*, une note tirée de l'édition de 1730, qui est formelle). Au contraire, Lamotte appelle *action* chacune de ces actions partielles, et, quand elles ne concourent pas toutes au dénoûment, il dit qu'il n'y a pas *unité d'intérêt* dans les cas où nous disons qu'il n'y a pas *unité d'action*. La discussion de Lamotte ne repose donc que sur un mot mal compris ou pris dans un sens qu'il n'a pour personne.

que je m'intéresse. Je vous avoue que cela me paraît sans réplique. Je ne comprends pas ce que ce peut être qu'unité d'intérêt et unité d'action, si les idées que je viens d'en donner ne sont pas les vraies : et n'allez pas dire que ce ne soit là qu'une question de mots ; c'est à la lettre une question d'idées. Autrement ce serait jeter le langage dans une étrange confusion ;* et dès qu'il y a des idées distinctes et constantes attachées aux termes, disputer des termes, c'est disputer des idées mêmes. J'ai profité de la faute de Corneille et de la vôtre. L'action est la même dans ma tragédie ; mais l'intérêt y est un, puisque le péril des enfants d'Œdipe n'est pas distingué du sien. Ce n'est pas la première fois qu'on est éclairé par la méprise des plus habiles[1].

Tout ce que j'ai dit jusqu'ici, monsieur, doit vous mettre au fait de ce qui m'a fait soupçonner que *Coriolan*, tel que je l'arrange et affranchi des unités, pourrait plaire à un peuple sensé, mais moins ami des règles. Vous vous récriez d'abord qu'un peuple sensé ne saurait ne pas être ami des règles. Oui, monsieur, si les règles voulaient dire la raison ; mais comme elles ne signifient là que des institutions arbitraires, on peut fort bien avoir le sens commun, sans les exiger. Ma pensée ne va donc en cet endroit qu'à prouver que l'unité seule d'un grand intérêt pourrait plaire par elle-même, au lieu que les trois unités sèchement observées pourraient encore glacer les spectateurs. Voilà tout ce que j'ai prétendu insinuer, et non pas, comme vous voulez le faire croire, qu'on pût s'accommoder* parmi nous d'un arrangement si téméraire. Je sais trop combien nous tenons à nos habitudes, et que qui entreprendrait de nous en faire changer, n'aurait pas moins besoin d'adresse que de courage. Prenez-y garde. Ce n'est qu'en me supposant des desseins secrets, que vous vous faites des occasions de critique ; et si vous m'aviez voulu faire la justice de ne donner les choses que pour ce que je les donne, et dans la précision que la vérité me prescrit, peut-être n'auriez-vous pas entrepris de me combattre[2].

1. Lamotte qui s'imagine avoir *profité* de la faute de Voltaire ! Voltaire le lui avait dit en effet (ci-dessus, p. 50) avec une modestie charmante. Mais que Lamotte ait pu le croire, c'est tout à fait réjouissant.

2. Tout ce qu'il y a à dire ici, c'est que dans les arts les propositions de faire

Permettez-moi, monsieur, puisque j'y suis, d'ajouter ici sur l'unité d'intérêt quelques idées qui me paraissent utiles : elles serviront de supplément à ce que j'en ai déjà dit dans mon ouvrage.

Ce n'est point assez que l'intérêt soit un, il faut qu'il soit grand, continu, et qu'il croisse jusqu'à la fin. Il faut qu'il soit grand, parce que ce ne peut être qu'à proportion de son importance qu'il émeut ; l'on s'en détacherait bientôt s'il était médiocre. L'intérêt, par exemple, est trop petit dans *Bérénice*. Titus l'épousera-t-il? Ne l'épousera-t-il pas? L'événement est des plus familiers, et c'est sur ce défaut que roulait la plaisanterie de ce temps-là : *

Marion pleure, Marion crie,
Marion veut qu'on la marie.

Il faut que l'intérêt soit continu, parce qu'autrement le spectateur languirait dans les intervalles, et qu'il ne reprendrait que faiblement une émotion interrompue. Il faut qu'il croisse jusqu'à la fin, parce que le cœur ne saurait demeurer longtemps dans le même état, et qu'il se refroidit s'il ne s'échauffe[1].

Voici, donc à mon sens, ce qui peut contribuer le plus à la continuité d'intérêt, c'est la présence fréquente des personnages pour qui le spectateur a pris parti. On est bien plus touché quand on les voit que quand on parle d'eux, par la raison que les malheurs des absents ne font qu'une impression bien languissante, en comparaison de celle qu'on éprouverait à les voir souffrir. Ainsi les scènes qui se passent entre les persécuteurs nous causent un sentiment d'indignation qui par lui-même est désagréable, au lieu que la vue de ceux qu'on opprime nous cause celui de la pitié qui est le vrai plaisir du théâtre[2].

ne sont rien, l'œuvre accomplie est tout. J'ai beau vous dire que dans telles conditions on peut faire un magnifique poëme, vous me répondrez toujours avec raison : Faites-le d'abord et nous verrons ensuite. Le *Coriolan* dont il s'agit (voyez le n° XII) serait-il bon? serait-il mauvais? je n'en sais rien et je ne le saurai que quand il aura été fait.

1. Toutes ces observations sont fort justes; elles avaient été exprimées avant Lamotte, en les rapportant au mot *action*, au lieu du mot *intérêt*.

2. Voilà qui devient déclamatoire : il serait facile de prouver que tout cela n'a qu'une vérité très-contestable. De même quand on dit que la pitié est le vrai plaisir du théâtre, est-on sûr de s'être bien entendu soi-même? Pour qui est la pitié dans *Cinna*, dans *Athalie*?

De là naît une observation. Si l'intérêt ne tombe que sur un personnage, il est difficile qu'il soit continu dans le sens* où je prends ici ce terme; car ce personnage ne peut pas occuper toujours le théâtre, et il y aura nécessairement bien des scènes faibles, en comparaison de celles où il paraîtra. Dans l'*Ariane* de Thomas Corneille, on ne s'intéresse qu'à cette princesse. Tous les autres personnages sont rebutants ou froids, et la pièce n'est belle et touchante que parce qu'on y voit presque toujours cette amante malheureuse nous exposer elle-même ses sentiments, tantôt sa confiance, tantôt ses alarmes, et enfin son désespoir. Ainsi le plus sûr est de faire tomber l'intérêt sur deux personnes qui craignent réciproquement l'une pour l'autre, parce qu'alors je puis presque toujours présenter aux spectateurs l'une des deux; et qu'ainsi la pitié, loin de souffrir le moindre affaiblissement, va croître à mesure que le danger deviendra plus pressant[1]. Comme vous n'attaquez, monsieur, dans mes réflexions sur la tragédie, que ce que j'ai dit des unités, j'ai cru devoir m'étendre un peu sur cette matière, et tâcher d'obtenir votre approbation pour tout l'ouvrage, en justifiant ce qui vous avait paru défectueux.

Mais vous me faites un nouveau reproche, et c'est ici que votre feu redouble,* je dirais presque votre colère, tant vous paraissez scandalisé de mon audace; mais la passion vous a un peu déguisé les choses. Vous dites que je veux proscrire la poésie du théâtre, et que je veux donner des tragédies en prose. Est-ce donc proscrire la poésie du théâtre, de n'en admettre que ce que Racine s'en est permis, et d'en retrancher seulement les expressions épiques qui feraient dégénérer les personnages en poëtes de profession? Est-ce vouloir donner des tragédies en prose que de conjecturer seulement qu'elles pourraient plaire,

1. Encore une règle générale d'assez peu de valeur, à moins que, par ces deux personnages qui craignent l'un pour l'autre, Lamotte n'entende deux amants. Dans ce cas Boileau avait dit beaucoup mieux dans son *Art poétique* (chant III, v. 93 et suiv.). Au reste il est impossible d'indiquer d'avance aux poëtes les diverses sources d'intérêt où ils peuvent puiser. Ils les connaissent d'ordinaire beaucoup mieux que les métaphysiciens et les érudits, et les tirent surtout de l'arrangement des situations.

et de n'en oser donner une toute faite[1] ? Je ne demande qu'une simple tolérance pour ceux qui, avec de grands talents pour la tragédie, n'auraient pas celui de la versification[2]. Je ne veux rien ôter au public, je voudrais, au contraire, essayer de l'enrichir. Ne croyez pas, par exemple, que je vous permisse la tragédie en prose, si j'en étais le maître ; nous y perdrions sûrement un plaisir[3] ; mais j'ose croire que, malgré ce plaisir de moins, quelques génies heureux pourraient nous toucher en prose, et que la plus grande vérité de l'imitation jointe à toute l'élégance que le genre comporte, nous consolerait de l'absence des vers. Qui prendra ma pensée* dans toute sa modération trouvera peut-être que vous en manquez dans vos reproches. Enfin, monsieur, qu'arriverait-il de l'épreuve que je désirerais ? Les tragédies en prose plairaient ou ne plairaient pas. Si elles ne plaisaient pas, quoique aux vers près, elles rassemblassent à un haut degré toutes les beautés du genre, qu'aurions-nous perdu ? Nous n'en saurions que mieux à quoi nous en tenir, et les vers demeureraient tranquilles dans leur possession. Si elles plaisaient, au contraire, n'aurions-nous pas multiplié nos plaisirs ? Car je suis sûr que vous n'appréhendez pas que la prose fît tomber les vers : vous comptez trop sur le pouvoir de la mesure et de la rime pour craindre qu'elles pussent avoir du dessous. Franchement je ne le crains pas non plus, quoique le cas ne me paraisse pas non plus absolument impossible[4]. Trouvez bon, monsieur, que je vous raconte un petit fait qui me tiendra lieu de raisonnement.

Je ne sais quel voyageur nous parle d'une nation qui faisait de la musique un de ses plus grands plaisirs. Les vers y étaient

1. Lamotte bat en retraite et n'ose pas soutenir ses propositions. Quelle que soit, au reste, son interprétation présente, quand il a prononcé (ci-dessus, p. 18 et 19) que les vers étaient une extravagance, il a été plus loin qu'il ne le dit ici.

2. Demande ridicule. A qui a-t-on jamais refusé cette tolérance? et qu'importe qu'on appelle *drame* les tragédies en prose? On en avait représenté longtemps avant Lamotte; si ces pièces eussent été bonnes, n'auraient-elles pas fait leur chemin toutes seules?

3. Compliment agréable et bien tourné.

4. Réduite à ces termes, la proposition de Lamotte est assurément raisonnable; seulement ses demandes précédentes et ses raisonnements allaient beaucoup plus loin.

nés du chant, comme partout ailleurs[1]. On mesura des paroles aux airs, et l'on ne faisait point de vers qui ne se chantassent. * Depuis on inventa des spectacles où l'on représentait les actions et les aventures des héros, en un mot, on fit des tragédies, mais on n'en fit qu'en musique, et le peuple, charmé du double plaisir que produisait l'alliance de l'harmonie et de l'imitation des actions humaines, conclut sans hésiter sur la foi de son plaisir, que c'était là la forme essentielle de la tragédie[2]. Cependant un novateur s'avisa de penser autrement : il s'imagina que des tragédies en vers, simplement récitées, pourraient plaire, et il osa avancer en public cet étrange paradoxe[3]. Une grande partie de la nation se souleva contre lui : on l'accusa de méconnaître les véritables idées des choses. Quoi donc, lui disait-on de toutes parts, comptez-vous pour rien le charme de l'harmonie si puissant sur les hommes ? Ne sentez-vous pas combien les diverses inflexions de la musique relèvent les choses indifférentes, et ce qu'elles ajoutent de force aux sentiments et à la passion ? Voudriez-vous réduire nos tragédies à la nudité des vers ? Le novateur convenait modestement qu'il y aurait de la perte du côté de l'oreille, mais peut-être, représentait-il, y regagnerait-on du côté de l'imitation : et puisque les hommes ne * parlent point en musique, les actions et les sentiments n'en paraîtraient que plus

1. Qu'est-ce que les vers, qu'est-ce que le chant, chez les nations primitives ? nous n'en savons pas le premier mot. Lamotte nous assure que les vers dans le pays dont il parle, sont nés du chant comme partout ailleurs. Mais partout ailleurs ils n'en sont pas venus du tout, et je me trompe fort ou celui qui emploie ces termes ne se fait aucune idée précise des choses dont il parle. Voyez nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, n[os] VIII, IX, X et XIII.

2. En fait, c'est tout le contraire qui est arrivé chez nous. On a commencé par réciter les vers. C'est beaucoup plus tard que la musique s'est ajoutée à la déclamation et a produit l'opéra. Si Lamotte entend parler de la tragédie grecque, il se trompe encore, d'abord parce que nous ne savons pas du tout ce qu'était le chant des Grecs au temps de Thespis ou d'Eschyle; que dans tous les cas ce qui formait le drame, c'est-à-dire le dialogue ïambique, n'était assurément qu'une récitation accentuée, une déclamation; enfin parce que quand même ce qu'il dit serait vrai, l'origine connue de la tragédie grecque suffirait à expliquer cette singularité et à montrer qu'elle ne s'applique pas à la question.

3. Lamotte se donne vraiment trop beau jeu en nous contant des fariboles semblables et en se faisant faire des objections aussi faibles que celles auxquelles il répond.

vrais par les seules inflexions du langage ordinaire. Non, lui répondit-on, cela même y devrait nuire; les héros des tragédies nous ressembleraient trop. La majesté et le pathétique qui résultent des sons mariés aux paroles, dégénéreraient en une familiarité insipide dans le simple récit. Nous croirions voir des héros de nos jours, et autant de rabattu sur l'admiration. On lui permit cependant, dans l'espérance de s'en moquer, d'éprouver son nouveau système. Il fit une tragédie, et comme elle était touchante, elle fit, malgré le préjugé, une partie de son impression naturelle. On fut touché, on pleura; bien des gens ne laissèrent pas de la condamner tout en pleurant[1]. D'autres, moins difficiles, surent gré de leurs larmes à l'auteur et se contentèrent de dire que, malgré la supériorité du spectacle ordinaire, on pourrait encore se divertir à celui-ci. On fit bientôt d'autres tragédies dans ce genre. Peu à peu la nouvelle habitude balança l'ancienne, et ce nouvel usage, traité d'abord de chimérique, se vit dans la suite plus de partisans que le premier. Le novateur, enhardi par son succès, ne s'en tint pas là. Il osa faire de* nouvelles réflexions. Vous n'avez pas encore assez fait, dit-il au peuple. Pourquoi des vers dans vos tragédies? pourquoi ce reste de musique dans la représentation des choses ordinaires? Puisque vous faites agir des hommes, faites-les parler comme des hommes. Vous vous êtes rapprochés de la nature : encore un pas et vous l'atteindrez. Faites parler vos acteurs en prose, et vous aurez une imitation parfaite, et dans sa plus grande naïveté. On eut d'abord quelque peine à s'y habituer, mais enfin on sentit la force et le charme de la vérité, et ces peuples s'étonnent aujourd'hui que leurs ancêtres ne com-

1. C'est là, dans la pratique, toute la question. Faites-nous pleurer en prose, vous aurez raison, quelque nom que vous donniez à votre œuvre. Ce n'est pas, du reste, une chose rare aujourd'hui, et le plus grand succès obtenu en ce genre est peut-être celui du drame de *Misanthropie et Repentir*, imité de Kotzebuë par Mme Julie Molé, qui a fait couler des larmes pendant une vingtaine d'années. Mais une fois sorti du spectacle, lisez cette pièce avec attention, quelle en est la valeur? à peu près celle des pièces de Lamotte, sinon qu'elle est beaucoup plus intéressante. Elle reste donc noyée dans l'immense répertoire de nos pièces communes, tandis que les bonnes tragédies en vers attireront sans cesse les yeux de la postérité.

prissent pas qu'on pût s'accommoder d'une imitation si vraie[1].

Il ne reste plus, monsieur, que ce que j'ai pu dire contre les vers; et d'abord vous vous étonnez comme d'un prodige qu'un homme qui en a tant fait cherche lui-même à les dégrader. Sur cela, je vous avouerai que, si je n'avais remarqué en effet que les vrais inconvénients de la versification, je m'applaudirais d'être là-dessus plus raisonnable que ceux qui ne les sentent pas. Je sais qu'un peu d'ivresse sur l'art où l'on s'exerce a souvent son avantage : il redouble notre courage et nos forces pour en surmonter les difficultés,* et l'on n'y ferait pas des progrès si grands et si rapides, si on le croyait moins digne de l'estime des hommes. Ainsi, monsieur, cachez-vous longtemps les défauts des vers. J'aime à vous voir encore dans l'ivresse; le génie n'en prendra qu'un plus grand essor. Mais enfin cela ne prescrit pas contre la raison; elle a droit de revenir sur tout, et c'est toujours une disposition d'esprit bien estimable que d'être prêt à s'y rendre contre ses propres intérêts. Un sculpteur peut croire son art au-dessus de la peinture : cette préférence qu'il lui donne,

1. Toujours les mêmes erreurs. D'abord la tragédie, si elle n'a pas débuté par la prose, a commencé par des vers qui s'en rapprochaient tellement, au moins dans le dialogue et les récits ïambiques, qu'il devait être fort difficile de les distinguer; car enfin on improvisait sur les tombereaux des vendangeurs. La régularité de ces vers, et par conséquent leur harmonie, s'est accrue incontestablement des premiers inventeurs à Thespis, de Thespis à Eschyle et d'Eschyle à Sophocle et à Euripide : c'est-à-dire qu'ils sont devenus de plus en plus propres à une déclamation également rhythmée, ou à ce que nous appellerions une sorte de musique. Il est déraisonnable de supposer la marche contraire, de croire qu'on a eu tout d'abord une prosodie toute faite et un art musical complet, et que c'est en retranchant successivement la mesure égale, les intonations justes et les règles de la métrique qu'on est arrivé au simple langage. (*Thèses de grammaire*, n° XI, p. 228 et 232). En second lieu, l'imitation dont parle Lamotte n'est pas celle des beaux-arts, c'est une exactitude matérielle qui consiste à reproduire platement la nature. Or, cette exactitude ne sera parfaite que quand on aura rétabli le langage naturel, avec toutes ses fautes, ses impropriétés, sa mauvaise prononciation; les personnages avec leurs tics ou mauvaises habitudes, leurs infirmités, quelquefois leur malpropreté; l'action même avec toutes ses lenteurs, ses retards inexpliqués et le hasard des incidents qui ne s'arrangent pas entre eux; c'est-à-dire quand on aura fait un ouvrage illisible; et plus insupportable encore à la représentation qu'à la lecture. Voilà où l'on va avec cette théorie, si simple en apparence, de la ressemblance parfaite.

l'anime à s'y distinguer; mais l'accuserait-on de mauvais sens s'il reconnaissait que la peinture a l'avantage d'une imitation plus parfaite[1]? Je dirai plus, il faut se défier, si j'ose parler ainsi, de cet orgueil de profession : il peut nous jeter dans le mépris de bien des choses qui valent souvent mieux que celles que nous faisons; et c'est ce qui arrive dans le *Bourgeois gentilhomme* au maître à danser et au maître de musique. Tout ne va mal dans le monde, selon eux, que parce qu'on n'y sait pas assez la musique et la danse. Enfin, monsieur, quoique j'aime les vers autant que personne[2], je suis pourtant bien aise de les connaître pour ce qu'ils sont. Il faut conserver un * peu de discernement jusque dans la passion. Le misanthrope, tout amoureux qu'il est de Célimène, est pourtant frappé de tous ses défauts, tandis que les marquis ne s'en doutent pas.

Il s'en faut bien que je sois là-dessus aussi téméraire qu'on le pense. Je vous prie d'abord de remarquer que je n'ai parlé que de la versification française. Il ne m'appartient pas d'apprécier les agréments ni les difficultés des autres. Or, en convenant que le goût des vers est naturel à tous les peuples, ce que je crois vrai, puisque les vers sont nés du chant et que l'on a chanté partout[3], il faut convenir aussi que les différents peuples ne se sont pas rencontrés dans les règles qu'ils s'y sont prescrites[4]. Quel-

1. Lamotte ne voit jamais les choses que du côté qui flatte son opinion actuelle. La représentation peinte est plus parfaite quant à la couleur; la ronde-bosse l'emporte à son tour quant à la vérité effective, puisque le spectateur la retrouve toujours, quelque part qu'il se place; tandis qu'il n'y a pour un tableau qu'un côté, souvent qu'un point.

2. Notre critique s'abuse. Il croit connaître et aimer les vers; il les connaît et les aime comme un homme qui sent à peine le rhythme d'une fanfare ou d'une contredanse, dit qu'il aime la musique. Demandez aux vrais amateurs ce qu'ils pensent de cette prétention.

3. Retour à cette opinion erronée que les vers viennent du chant. Quant à ce qu'on a chanté partout, qu'est-ce que *chanter?* Si c'est faire ce que nous appelons ainsi, on n'a chanté qu'en Europe et dans ces derniers siècles. Si c'est autre chose, dites ce que c'est.

4. Il faudrait distinguer. Il y a dans les vers certaines qualités accidentelles, comme les pieds, la rime, l'absence de l'hiatus : celles-là, en effet, sont variables. Mais le nom générique de *vers* suppose nécessairement une qualité essentielle et commune; celle-là, en effet, se trouve partout, puisque sans elle on n'eût pas créé le mot. Voy. *Cours supérieur de grammaire* t. II, liv. I, c. 4; voyez aussi nos *Thèses sur quelques points des sciences dans l'antiquité*, nos IX et XI.

ques-uns même se sont passés des vers et n'ont fait consister la poésie que dans la magnificence et l'audace des figures[1]. Selon le témoignage de M. Arnauld[2], telle est la poésie des Hébreux que nous reconnaissons pour la plus sublime de toutes. Voici ses paroles : « Ce n'était peut-être que dans le langage extrêmement figuré que consistait la poésie hébraïque, n'y ayant guère d'apparence qu'elle consistât en* un certain nombre de pieds et de syllabes, les unes brèves, les autres longues[3], comme la poésie grecque et latine. »

M. Arnauld est bien éloigné de soupçonner la moindre rime. Quoi qu'il en soit, les peuples se sont imposé différentes mesures. Quelques-uns ont employé la rime, d'autres ne l'ont pas imaginée ou l'ont dédaignée. Le caprice y a eu bonne part et l'habitude a fait le reste ; ce qui prouve qu'aucune de ces institutions ne produit par elle-même un plaisir nécessaire et commun à tous les hommes. Or quelques nations doivent avoir été moins heureuses les unes que les autres dans le choix de leurs vers. Eh! pourquoi ne pourrait-ce pas être les Français qui s'y seraient le plus trompés[4]? Voici ce que M. l'archevêque de Cambrai qui n'est pas le seul de son avis, a dit de notre versification. Je cite son témoignage, parce qu'il doit être d'un grand poids. Il était grand poëte lui-même dans le plus beau sens de ce terme: il était infiniment sensible à l'harmonie des vers grecs et latins

1. Il est insensé de faire consister la poésie, comme art spécial, dans la magnificence et l'audace des figures, d'abord parce que les figures ornent le discours et ne le font pas; ensuite parce que la poésie est alors la même chose que la haute éloquence. On donne un autre nom, on n'a pas une autre idée.

2. Réponse à la préface de M. Dubois sur l'*Éloquence de la chaire.*

3. Objection puérile. Jamais on n'a pu dire raisonnablement que les vers consistassent soit dans la rime, soit dans les pieds des Grecs et des Latins. Ces qualités distinguent bien des vers particuliers comme l'hexamètre, l'ïambique, les vers modernes, etc. Le vers en général consiste dans une certaine cadence provenant de la mesure. Cette mesure réduite à ses éléments les plus simples, est le contre-balancement des membres à peu près égaux d'une période. C'est ce qu'on trouve dans les psaumes et qui probablement distinguait la poésie hébraïque de l'éloquence parlée (*Thèses de grammaire*, n° XI, p. 231).

4. Pourquoi ? Parce que les Français sont venus les derniers, qu'ils ont profité de ce qu'on avait fait avant eux, et n'ont renoncé à ce qu'on avait que parce qu'on a trouvé mieux. Les Romains avaient bien perfectionné les vers grecs (*De quelques points des sciences*, n° VIII) ; et nous-mêmes nous sommes partis de la cadence latine, et ne l'avons laissée que pour quelque chose de supérieur.

qu'il citait fréquemment d'abondance de goût; il avait une connaissance délicate de notre langue, et d'ailleurs il avait lu et relu nos* grands versificateurs, les Corneille, les Despréaux et les Racine; en un mot, il n'avait aucun des défauts qui pourraient faire récuser un témoin[1] sur le dégoût des vers. Lisez pourtant ce qu'il a dit des nôtres :

« Les vers de nos odes où les rimes sont entrelacées, ont une variété, une grâce et une harmonie que nos vers héroïques ne peuvent égaler. Ceux-ci fatiguent l'oreille par leur uniformité. Le latin a une infinité d'inversions et de cadences. Au contraire, le français n'admet aucune inversion de phrase. Il procède toujours méthodiquement par un nominatif, par un verbe et par son régime. La rime gêne plus qu'elle n'orne les vers; elle les charge d'épithètes; elle rend souvent la diction forcée et pleine d'une vaine parure; en allongeant les discours, elle les affaiblit; souvent on a recours à un vers inutile, pour en amener un bon. Il faut avouer que la sévérité de nos règles a rendu notre versification presque impossible. Les grands vers sont presque toujours ou languissants ou raboteux[2]. »

Je ne suis pas, à beaucoup près, si difficile que M. de Cambrai; et il s'en faut bien que les beaux vers me paraissent* aussi rares qu'à lui. Ce que je sais cependant, c'est que la rime et la

1. Le témoignage de Fénelon est à rejeter, 1° parce qu'il n'était pas poëte, quoi qu'en dise Lamotte; il avait plusieurs des qualités des poëtes, il n'avait pas la qualité essentielle et spéciale; on peut le voir par les vers qu'il a laissés. 2° Sa grande sensibilité à l'harmonie des vers grecs et latins est une preuve péremptoire de ce défaut. Nous ne savons prononcer exactement ni les uns ni les autres; et en les prononçant à la française, comme le faisaient Fénelon, Rollin, et tous les Français, nous les estropions de la manière la plus pitoyable. L'admiration de Fénelon est donc celle d'un érudit qui ne sent aucunement, mais qui veut absolument qu'il y ait une belle harmonie dans ce qu'on lui a dit d'admirer. 3° La supériorité qu'il a presque toujours donnée aux anciens sur les modernes, et cela sans exception, est une autre preuve de son jugement peu éclairé, puisqu'il est facile d'énumérer des points comme l'invention, la variété, l'ordre des parties, où la comparaison n'est pas même possible. 4° Ajoutons qu'il avait un goût assez semblable à celui de Lamotte et Fontenelle, avec plus d'imagination sans doute, mais avec une raison moins curieuse et moins hardie.

2. Tous ces jugements sont très-contestables. Fénelon avance sur les langues des propositions qui ne sont vraies qu'à moitié; ses conclusions sont celles d'un logicien qui a imaginé des prémisses; ce n'est pas du tout la vérité.

mesure entraînent bien des impropriétés de termes, et de mauvais arrangements d'idées. Qui examinerait rigoureusement nos plus grands poëtes, les convaincrait à chaque page de n'être exacts ni pour la langue ni pour le sens. Que l'on y trouverait de choses aussi mal arrangées que ces quatre vers de M. Despréaux :

Quoi! dira-t-on d'abord, un ver, une fourmi,
Un insecte rampant qui ne vit qu'à demi,
Un taureau qui rumine, une chèvre qui broute
Ont l'esprit mieux tourné que n'a l'homme? — Oui sans doute.

En laissant à part la petite faute de langue dont on ne peut se prendre qu'à la mesure, *ont l'esprit mieux tourné que n'a l'homme*, quoique la règle demandât *que ne l'a l'homme*[1]; la force naturelle de la question consiste à passer du moins absurde au plus absurde. Il fallait dire : « Quoi! dira-t-on, un taureau qui rumine, une chèvre qui broute, une fourmi, un ver, un insecte rampant qui ne vit qu'à demi; » mais la rime : *Oui, sans doute*, a tout dérangé, et elle a détruit la gradation essentielle de l'objection. Combien dans nos plus grands poëtes trouverait-on* de choses aussi mal en ordre? Or, il y a bien des gens pour qui les vers sont trop chers à ce prix. Qu'on les plaigne tant qu'on voudra de n'être pas assez sensibles à l'harmonie pour pardonner ces petits défauts; ils plaignent les autres à leur tour d'être assez peu sensibles à la perfection du sens pour s'en passer à si bon marché[2]. Ces pitiés réciproques ne concluent rien. C'est à la raison à décider[3]. Pour vous,

1. Il n'y pas là de faute de langue, c'est une ellipse qui serait même tolérée en prose : « Il a fait son dessin beaucoup mieux qu'il *n'avait fait* d'abord. »

2. Le point de la question est ici bien précisément indiqué. On n'a jamais douté que la contrainte des vers n'entraînât quelques inconvénients, que les bons poëtes réduisent presque à rien. Les hommes sensibles, c'est-à-dire l'humanité tout entière, à l'exception d'un petit nombre de raisonneurs stériles, trouvent que le charme de l'harmonie poétique fait oublier ces défauts.

3. Lamotte met la raison où elle n'a que faire. Elle ne peut jamais rien contre la sensation. Le géomètre qui disait en sortant d'une tragédie : *Qu'est-ce que cela prouve?* avait raison pour lui parce qu'il sentait ainsi. N'eût-il pas été l'homme du monde le plus absurde s'il eût voulu prouver aux autres spectateurs qu'ils avaient tort de s'être amusés? Quelle sera de même ici la raison qui déci-

monsieur, vous vantez le charme de la versification en général ; mais vous ne touchez à rien de ce que j'ai dit, et vous pourriez avoir raison dans tout ce que vous alléguez, sans en avoir moins de tort avec moi.

J'ai traité la matière dans trois morceaux séparés et dans des vues toutes différentes. Pour ne rien confondre, vous aviez à combattre dans chaque morceau ce que j'y établis. Mais il vous a paru plus commode de vous jeter dans le vague, et de laisser soupçonner seulement que vous me répondiez, en vous gardant bien de le faire[1].

Dans le premier morceau, je veux faire voir les illusions qui naissent des vers, ce qui, bien loin d'en nier le plaisir, l'établit formellement. Car pourquoi des choses conservées en leur entier, et jusque dans leurs tours et dans leurs expressions*, deviendraient-elles en prose si faibles et si languissantes, en comparaison de ce qu'elles nous paraissent en vers, si ce n'était du plaisir que nous font les vers par eux-mêmes. Au lieu de prendre ma pensée, je prétends, à ce que vous dites, qu'une scène de tragédie, réduite en prose, ne perd rien de sa force et de sa grâce. Pour cela j'y réduis une scène de *Mithridate*, et personne, ajoutez-vous, ne la peut lire. Y avez-vous bien songé, monsieur ? Quoi ! nos plus grands poëtes dépouillés de la rime et de la mesure et réduits exactement à leurs pensées, ne pourraient plus se lire ! Qui les a jamais dégradés à ce point, et qui leur fait cet outrage ? Vous, monsieur, qui voulez les défendre[2].

dera ? Sera-ce celle de Lamotte, homme incomplet, et qui n'a, comme Fontenelle, Trublet et tant d'autres, que les qualités *raisonneuses* de l'esprit ? On lui répondra toujours : « Ce que vous ne sentez pas, nous le sentons; tâchez de le comprendre avant d'en parler. »

1. Il est vrai que quand on veut discuter les opinions ou les paradoxes d'un écrivain, il faut ou le suivre exactement, ou attaquer nettement et précisément ses pensées mêmes. Voltaire n'a pas suivi cette règle, il a mieux aimé faire un discours très-ingénieux, très-intéressant, où il s'est abandonné à la liberté de ses idées. C'est ce qui justifie, au moins en apparence, la réponse de Lamotte.

2. Cette riposte est spirituelle ; elle ne prouve cependant rien. Lamotte abuse d'une hyperbole plaisante. Dans la réalité tout le monde a le pouvoir physique de lire sa prose. Le mot de Voltaire signifie donc seulement qu'on la trouve tellement au-dessous des vers de Racine, qu'on ne veut pas s'ennuyer à la lire. Qu'y a-t-il là de fâcheux pour le poëte ?

Que personne ne puisse lire la scène en question, le sentiment est bien exagéré, mais n'importe : plus il l'est, plus vous prouvez pour moi contre votre intention. Car ne s'ensuit-il pas de là que nous estimons beaucoup moins le sens que la versification[1] ? Et c'est positivement ce que je veux dire. Or, par une saillie de philosophe qu'il faut, s'il vous plaît, me passer, je fais quelque honte à des hommes raisonnables, d'estimer plus un bruit mesuré, que des idées qui les éclairent* ou des sentiments qui les touchent; et je dis que le soin de mesurer ce bruit qu'on appelle si mal à propos enthousiasme[2], n'est en soi qu'un travail aussi pénible que frivole[3]. Je n'en veux d'autre témoin que vous, monsieur. Combien de fois, dans vos sécheresses et dans l'impuissance d'exprimer vos pensées, avez-vous traité de folie la

1. On est affligé de voir Lamotte, homme de sens et d'esprit, se raccrocher comme les gens de mauvaise foi et les sophistes vulgaires à une hyperbole dont personne n'est dupe non plus que lui. Ce qu'il y a de vrai là dedans c'est que les ouvrages littéraires, sans la beauté de la forme, n'ont presque pas de valeur; de sorte que les plus beaux ne résistent pas à une altération un peu profonde. C'est donc louer dignement Racine, et non pas le rabaisser, que de dire qu'en dérangeant son œuvre on la détruit. Qu'on me permette ici un argument *ad hominem*. Les dissertations de Lamotte ont une valeur incontestable; mais cette valeur est presque toute dans la pensée et un peu dans l'élégance continue de son style. Pourquoi cela ? c'est que Lamotte est un écrivain estimable, mais du second ou du troisième ordre. On changera donc ses mots ou ses constructions sans que la perte pour lui soit bien sensible. On ne pourrait faire la même chose sur les Racine et les Voltaire, qu'à la condition d'en faire des Lamotte, c'est-à-dire de déchoir du premier rang. Est-il étonnant qu'ils ne l'acceptent pas.

2. Comprend-on qu'un homme qui parle de littérature, appelle *enthousiasme* la mesure des vers ou croie que les autres en ont cette idée ?

3. Il faut toujours répéter, puisque l'aveuglement de Lamotte nous y force, que les beaux-arts consistent précisément à exécuter le mieux possible un travail que le raisonneur trouvera *aussi pénible que frivole*. Sans nous perdre dans une longue discussion à cet égard, prenons pour exemple celui des beaux-arts dont l'utilité est la plus évidente, l'architecture. Ce qu'il y a d'utile dans l'architecture, c'est la solidité de l'édifice, la disposition intérieure, la commodité, la salubrité, la facilité des communications, etc.; ce qu'il y a d'inutile c'est la décoration à l'intérieur ou à l'extérieur. Or l'architecture n'est un de nos beaux-arts que par cette seconde partie. Quant à la première, c'est un métier tout simplement. Sans doute l'architecte habile fera toujours un bâtiment habitable et commode, comme le poëte doit faire un ouvrage qui ait le sens commun : mais ce n'est pas là ce qui le fait artiste et lui attire l'admiration publique. C'est son talent supérieur dans la beauté du plan et du dessin, dans la décoration, dans ce ce que les raisonneurs appellent le *travail frivole* et qui fait pourtant la gloire des nations depuis les siècles les plus reculés.

rime et la mesure qui vous arrêtaient? Combien de fois avez-vous éprouvé, comme Despréaux, que la rime quinteuse disait noir, quand vous vouliez dire blanc? Prenez-y garde en passant, la prose dit blanc dès qu'elle le veut, et voilà son avantage. Despréaux a maudit élégamment l'insensé qui inventa la rime et la mesure, et qui s'avisa d'y enchaîner la raison. Tout son enthousiasme dans cette satire se réduisait à rêver longtemps sans succès, à effacer des pages entières, à n'écrire quatre mots que pour en effacer trois[1], en un mot, à ne pouvoir se contenter et à s'en plaindre. Vous me direz qu'il a surmonté la difficulté. Il est vrai, monsieur, mais pour des pensées si communes qu'à peine les aurait-il jugées dignes d'être dites, si elles lui avaient moins coûté. Ce Suisse si philosophe, qui a écrit sur les Français et les Anglais, a remarqué ce vide et ce frivole dans* plusieurs ouvrages de notre grand versificateur qui, à son avis, n'a pensé que bien superficiellement. Mais, il faut l'avouer, c'est par cela même qu'avec une grande élégance de détail, il en est plus agréable au grand nombre.

J'ose vous le demander à vous-même, d'où viennent les corrections multipliées que vous faites tous les jours à vos poëmes, si ce n'est, comme je l'ai dit, que pour un homme difficile les vers ne sont jamais achevés[2].

J'ai remarqué une seconde illusion : c'est qu'on s'imagine souvent sentir dans les vers de la poésie qui n'y est pas, et la scène de *Mithridate* réduite en prose prouve parfaitement ma pensée, puisqu'on est surpris de n'y pas trouver une expression qui ne convienne au style libre. Cette illusion est d'autant plus dangereuse que les auteurs tragiques, s'imaginant qu'il faut toujours de la poésie dans les vers, s'abandonnent mal à propos à l'excès des figures, et qu'ils sont enflés et recherchés où ils ne devraient être que d'une simplicité élégante. On fait vanité de porter l'épique dans la tragédie : en croyant la parer, on la dé-

1. Encore une exagération sur laquelle Lamotte raisonne comme si c'était une vérité absolue et dite sérieusement. Rien n'est plus misérable que cette façon de discuter.

2. Il n'y a rien à dire sur cette difficulté des vers, sinon que c'est le prix auquel il était juste d'attacher la récompense d'une gloire immortelle.

guise. Les personnages paraissent souvent composer de beaux vers, plutôt qu'exposer des sentiments. Au lieu* de ne se permettre que des discours naturels, on les surcharge d'expressions poétiques qui ne sont pas du caractère de la passion, et dont le misanthrope dirait bien :

> Affectation pure,
> Et ce n'est pas ainsi que parle la nature[1].

J'en conviens pourtant, n'a pas ces défauts qui veut. Je sais estimer le degré d'imagination qui en est la source ; mais je sais aussi qu'il faut maîtriser cette imagination dominante et l'assujettir toujours à la raison et aux convenances. Des beautés déplacées deviennent de véritables fautes. Voilà tout ce que j'établis dans ce premier morceau, et vous le laissez dans son entier, puisque vous n'en avez rien combattu.

Le second est une ode où, sans versification, j'essaye poétiquement tous les genres. J'y reconnais les vrais avantages des vers, l'admiration qui naît de la difficulté surmontée, le plaisir de l'oreille par les nombres quoique arbitraires, les efforts que la contrainte même des vers fait faire à l'esprit, et qui quelquefois lui font trouver mieux qu'il ne cherchait, l'empire que l'habitude leur a donné sur nous, et les secours qu'ils prêtent à la mémoire ; et je conclus seulement, malgré tous ces* avantages, qu'il reste à la prose celui d'être plus maîtresse du discours. Vous n'aviez, pour me combattre, à m'objecter que deux choses : ou l'oubli de quelque avantage des vers, ou la fausseté de celui que j'attribue à la prose. Vous n'avez fait ni l'un ni l'autre, et la raison ne vous l'a pas permis. En effet, depuis le petit soulèvement que j'ai causé au Parnasse, je n'entends contre moi que mes propres raisons, et le plaisant est qu'on pense m'ouvrir les yeux, et qu'en me répétant on veuille m'apprendre à moi-même ce que j'ai dit[2]. Ainsi ce second morceau demeure encore sans réponse.

1. J'ai déjà répondu à cette critique qui fait peu d'honneur non-seulement à la sensibilité, mais à l'intelligence de Lamotte.

2. Ce que raconte ici Lamotte est plus souvent vrai qu'on ne pense. Sur des matières délicates, les hommes se trompent si facilement, ils sont souvent même

Le troisième est ma réponse à M. de La Faye. Je réponds précisément à chacune de ses raisons. Il fallait, pour me combattre, me prouver l'insuffisance de quelqu'une de mes réponses, et c'est encore ce que vous n'avez pas fait. M. de La Faye, pour la préférence de la versification, ne m'allègue que des raisons très-faibles, parce qu'il n'y en a pas d'autres; et il avait le droit de s'en contenter, puisqu'il me parle en vers où le spécieux suffit de reste. Mais c'est en usurper le privilége que de n'en avoir pas dit de meilleures en prose[1].

Que combattez-vous donc, monsieur?* Vous me direz sans doute que c'est le résultat de tout ce que j'ai avancé; mais vous allez voir que vous n'y touchez pas plus qu'au détail. Voici ce que j'ai résumé moi-même.

Il y a bien des gens qui aiment les vers, malgré tous leurs inconvénients; et, malgré toutes mes réflexions, je suis moi-même de ce nombre. Ayons donc des vers, puisqu'il nous en faut; encourageons les versificateurs; attachons même la gloire à la peine qu'ils se donnent, puisque autrement personne ne la prendrait. Mais comme il y a aussi des gens raisonnables à qui la contrainte et la monotonie des vers déplaisent, et qu'il y a

si légers, qu'ils prennent les objections pour les raisons à l'appui, les habitudes pour l'essence des choses, les éloges pour le blâme. Le résumé fait ici de ses objections sur les vers est donc très-juste; et, si l'on n'en concluait rien contre la versification, il n'y aurait rien à y opposer. Mais Lamotte tirait lui-même et voulait surtout faire tirer ses conclusions aux autres; c'est ici qu'il se trompait, et voici pourquoi. J'ai déjà dit qu'il fallait distinguer dans les ouvrages humains le fond et la forme. Partout où le fond aura une importance considérable, par exemple dans une histoire, dans un discours prononcé pour un objet sérieux, dans un traité d'art ou de science, etc., la prose seule devra être employée. C'est ce qui a lieu en effet : elle ne se distingue alors que par les qualités qui sont propres à satisfaire l'intelligence; quant à l'harmonie, il suffit qu'elle ne blesse pas l'oreille. Au contraire, si le fond est peu de chose, et c'est toujours le cas dans les ouvrages d'imagination, puisqu'il n'y a aucune vérité effective, et que jamais on ne pourra comparer, pour l'utilité, la meilleure pièce de Racine à la moindre lettre de commerce, accusant le nombre de colis qu'on doit recevoir ou le prix qu'il en faut donner, on rachète par la beauté de la forme l'insuffisance du fond. Or, toutes les fois qu'on ne le fait pas d'une manière supérieure, on reste dans la foule des écrivains oubliés. Ce sont là des vérités d'expérience contre lesquelles échoueront toujours les raisonnements métaphysiques.

1. Cela est très-spirituellement dit; toutefois je crois que Lamotte n'aurait pas jugé de même les réponses que je lui fais ici.

d'ailleurs des écrivains qui, n'étant pas versificateurs, ont pourtant de quoi réussir en prose dans tous les genres, comme M. de Fénelon l'a fait dans le poëme épique, laissons la liberté des styles, afin de contenter tous les goûts[1].

Loin de détruire ce résultat, vous le confirmez vous-même, sans le vouloir. Il y a une infinité de gens de bon sens, dites-vous, qui n'aiment point la poésie, faute de la connaître. Eh bien, monsieur, ces gens de bon sens sont-ils indignes de toutes les imitations que les versificateurs s'arrogent à eux seuls? Et puisqu'il y a* des écrivains qui, aux vers près, peuvent leur en procurer le plaisir, ne voilà-t-il pas des auteurs et des lecteurs faits les uns pour les autres? Pourquoi leur interdire l'usage de leurs talents et de leur goût? De bonne foi cela serait-il raisonnable? Que combattez-vous donc encore une fois? Une idée qui n'est pas la mienne; et c'est la méprise qui règne dans toute votre préface. Vous croyez que je veux anéantir les unités, que je veux bannir la poésie du théâtre, et enfin que je veux proscrire les vers. Je n'ai rien dit de tout cela, et ce n'est pourtant que cela que vous combattez[2].

Vous pourriez m'interroger à votre tour et me demander d'où vient que vos soupçons sont précisément l'idée que bien des gens ont retenue de mes réflexions sur les vers? Je vous répondrai naïvement, monsieur. En voici, ce me semble, la raison. C'est que, d'un côté, accusant les vers de nous séduire souvent sur le fond des choses, remarquant de l'autre beaucoup d'inconvénients qu'entraînent la rime et la mesure, jetant quelque-

1. Demande ridicule, il faut toujours le répéter. Fénelon a-t-il demandé l'autorisation d'écrire son *Télémaque* en prose? Les vrais artistes enlèvent l'admiration du public, ils ne sollicitent pas la permission d'y viser.

2. Lamotte n'est pas ici dans l'exacte vérité. Tout le monde est libre, sans doute, de mépriser et de violer les règles d'un art; mais ces règles elles-mêmes, que sont-elles? Des conseils généraux résumés et formulés après de longues expériences. Je ne blâmerai donc pas le poëte tragique qui négligera l'unité de lieu, de temps ou d'action, s'il en tire un effet supérieur ou au moins égal à celui qu'il eût obtenu de la règle. Mais je regarderai comme une règle très-mauvaise le conseil général de négliger ces unités, parce que l'expérience a prouvé qu'elles contribuaient à la perfection de l'art. Maintenant, lorsque Lamotte dit qu'il n'a pas donné ce conseil, il l'a certes donné implicitement, sinon formellement, et, en bonne foi, c'est la même chose.

fois du ridicule sur l'enthousiasme prétendu des versificateurs, les chargeant encore un peu de la puérilité et du badinage des bouts-rimés qui ne se sentent que * trop dans les meilleurs ouvrages, et enfin détruisant la vaine préférence qu'ils se donnent sur les autres écrivains [1], j'ai donné lieu de soupçonner que je méprisais assez les vers, pour en condamner tout à fait l'usage. Mais non, monsieur, je le répète, ce n'est point là ma conséquence, et vous auriez dû le voir : car un critique n'en est pas quitte pour soupçonner, il y doit regarder de plus près [2].

Puisque les vers nous plaisent, malgré ce qu'il en coûte souvent à la justesse et aux convenances, je n'ai garde de les proscrire; et sans examiner davantage d'où peut naître le plaisir qu'ils nous font, si c'est de l'admiration de la difficulté surmontée ou du pouvoir de l'habitude, presque aussi puissante sur les hommes que la nature, ou même d'une mesure symétrique qui, comme je l'ai dit, satisfait en nous un goût naturel, pourvu qu'elle ne dégénère pas en une uniformité continue, et contraire à un autre goût aussi naturel qui est celui de la variété; sans, dis-je, entrer dans ces discussions désormais inutiles et ennuyeuses, il me suffit que les vers plaisent pour ne pas souhaiter qu'on s'en prive. Je vous invite moi-même à nous en donner le plus qu'il sera possible. Vous avez de quoi en éviter les * inconvénients mieux que beaucoup d'autres; et j'ose vous l'assurer, sur la foi de mon goût pour les vers et de mon estime pour vous, je serai toujours un de vos plus sensibles et de vos plus zélés approbateurs.

1. Ce ne sont pas les poëtes qui prennent, c'est le jugement public qui leur donne cette préférence; s'ils étaient seuls à se la donner, Lamotte n'aurait pas autant songé à la combattre.

2. Tout cela est joli, bien et finement dit; mais personne ne croira que Lamotte n'ait pas voulu produire l'effet qu'il a produit. Il se retranche donc en vain sur le texte de ses phrases; il faisait entendre plus, et ne prenait d'avance aucune précaution contre ce plus, qui d'ailleurs était sa pensée même.

POÉSIE LYRIQUE.

V.

DISCOURS SUR LA POÉSIE EN GÉNÉRAL, ET SUR L'ODE EN PARTICULIER.

(Tome I, p. 13 à 60.)

On sait que Lamotte a fait des odes : il en a même fait beaucoup; et toutes sont aujourd'hui justement oubliées, tant il était loin d'avoir aucune des qualités qui font le poëte lyrique. Nous n'avons rien à dire de lui à cet égard, sinon qu'il est jugé et bien jugé, et l'on peut être certain que l'avenir ne modifiera pas cet arrêt d'un siècle entier.

Mais un auteur peut être fort inhabile à concevoir, à ordonner, à exprimer des pensées lyriques, et analyser cependant avec finesse dans les autres, soit les qualités, soit les défauts que le vulgaire prend pour des beautés. Lamotte était incapable de faire une ode même médiocre : il pouvait écrire, il a écrit en effet sur l'ode un discours semé d'excellentes remarques.

Ces remarques sont sans doute mêlées de faussetés et de vérités mal comprises ou mal définies. C'est à la critique actuelle de débrouiller tout cela, et en séparant ce qu'il y a de vrai, en signalant le faux, en distinguant ce qui n'est juste que dans une certaine limite, comme nous l'essayerons dans les notes au bas des pages, de faire que cet ouvrage puisse être mis dans les mains des jeunes gens sans aucun danger pour leur goût.

Avant que de parler de l'ode, qui paraît ici mon premier sujet, j'ai cru devoir dire un mot de la poésie en général, pour lui réconcilier ceux qui sont trop prévenus contre elle, et les convaincre, du moins, qu'elle n'est pas toujours dangereuse. J'exposerai ensuite mes conjectures sur l'ode et sur les beautés qui lui conviennent. J'examinerai cet enthousiasme, ce beau désordre qu'on exige surtout dans l'ode héroïque, et même le sublime

qui en doit être toujours l'objet; et enfin comme une partie de cet ouvrage consiste en des imitations des anciens poëtes lyriques, j'en prendrai occasion de dire un mot de leur caractère; à quoi je n'ajouterai que quelques réflexions sur les poëtes français qui ont travaillé dans le même genre. Voilà tout l'ordre que je me suis proposé dans ce discours *.

Au reste j'y prends la liberté de dire ce que je pense[1]. Il serait à souhaiter que chacun en usât de même. Après quelques contradictions qui en naîtraient, les sentiments raisonnables prendraient toujours le dessus; au lieu qu'un respect outré pour les opinions établies ne sert qu'à éterniser les erreurs.

La poésie a eu de tout temps ses censeurs et ses panégyristes. Les uns ont cru qu'elle n'était propre qu'à corrompre l'esprit; les autres qu'elle avait pour fin de l'instruire : mais les uns et les autres, au lieu de l'examiner en elle-même, se sont fondés sur l'usage différent que les hommes en ont fait.

Ses panégyristes citent la morale et les solides instructions qui sont répandues dans les poëtes : ils s'appuient des odes de Pindare, et même de ces cantiques divins que les écrivains sacrés nous ont laissés sur la grandeur et les bienfaits de Dieu.

Ses censeurs se récrient, au contraire, sur les fausses idées que les poëtes se sont formées de la vertu, et sur les fables extravagantes qu'ils ont débitées des dieux.

Tout cela n'est point la poésie; et cette manière d'en juger est une source infinie de contradictions. Il n'y a qu'à établir précisement en quoi elle consiste[2], et régler ensuite là-dessus le jugement qu'on en doit faire *.

Elle n'était d'abord différente du discours libre et ordinaire, que par un arrangement mesuré des paroles, qui flatta l'oreille à mesure qu'il se perfectionna[3]. La fiction survint bientôt avec les figures; j'entends les figures hardies, et telles que l'élo-

1. Quelque opinion qu'on se fasse du goût de Lamotte, toujours doit-on lui savoir un gré extrême de cette sincérité qui ne s'est jamais démentie.

2. Excellent précepte. Définir exactement les termes, c'est presque toujours le moyen de s'entendre soi-même et de se faire bien comprendre des autres.

3. Jusqu'ici c'est la versification et non la poésie. On peut prétendre que dans le principe la poésie n'était autre chose que la versification, mais cela est loin d'être établi.

quence n'oserait les employer. Voilà, je crois, tout ce qu'il y a d'essentiel à la poésie [1].

C'est d'abord un préjugé contre elle que cette singularité; car le but du discours n'étant que de se faire entendre, il ne paraît pas raisonnable de s'imposer une contrainte qui nuit souvent à ce dessein, et qui exige beaucoup plus de temps pour y réduire sa pensée, qu'il n'en faudrait pour suivre simplement l'ordre naturel de ses idées [2].

La fiction est encore un détour qu'on pourrait croire inutile: car pourquoi ne pas dire à la lettre ce qu'on veut dire, au lieu de ne présenter une chose que pour servir d'occasion à en faire penser une autre [3]?

Pour les figures, ceux qui ne cherchent que la vérité, ne leur sont pas favorables; et ils les regardent comme des piéges que l'on tend à l'esprit pour le séduire [4].

1. Ainsi la fiction, les figures hardies et la versification, voilà pour Lamotte ce qui constitue la poésie. Or, voyez dans le dixième chant de la *Henriade* la peinture si remarquable des misères amenées par la famine, et le récit du crime d'une mère tuant son propre fils pour assouvir sa faim; il n'y a là ni figures hardies, ni surtout fiction, puisque le fait est donné comme exactement vrai. Que devient la définition de Lamotte? Son erreur vient de ce que nous confondons sans cesse l'essence d'une chose avec ses qualités accessoires plus ou moins habituelles (voy. le *Petit traité de rhétorique et de littérature*, p. 2 et 3). La poésie est tout simplement l'art de faire des poëmes, c'est-à-dire des ouvrages en vers. Cette poésie est bonne ou mauvaise, selon qu'on réussit bien ou mal dans cette composition. Dans tous les cas, les conditions auxquelles elle doit satisfaire dépendent de l'ouvrage lui-même et ne sont pas, comme le croit Lamotte, inhérentes à l'art. La fiction sera bonne ici, là il faudra la rejeter; les figures seront très-bien placées dans le grand style et le style passionné, on les laissera de côté si le sujet est simple et tranquille. La poésie subsiste malgré ces différences.

2. Toute cette discussion va se ressentir de l'erreur précédemment signalée. L'objection faite ici par Lamotte se rapporte aux difficultés de la versification. Il faut répondre qu'en effet les vers sont beaucoup plus difficiles à faire que la prose; mais le résultat est beaucoup plus harmonieux et plus agréable. C'est pour obtenir cette harmonie et cet agrément qu'on se soumet à un travail pénible. Le profit vaut-il la peine qu'on se donne? Lamotte ne le croit pas; mais tous les lecteurs sensibles en sont convaincus (*Haute grammaire*, liv. I, c. 8 et 10).

3. Objection plus que puérile. On emploie la fiction parce qu'elle est agréable et que la nature nous porte à chercher ce qui nous amuse nous et les autres.

4. Même observation. Les figures sont inspirées par la nature et commandées par la nécessité. C'est souvent le seul moyen de se faire entendre.

C'est sur ces principes que les anciens philosophes ont condamné la poësie[1]. Cependant, malgré tous ces préjugés, elle n'a rien de mauvais que l'abus qu'on en peut* faire, ce qui lui est commun avec l'éloquence. On voit seulement que son unique fin est de plaire. Le nombre et la cadence chatouillent l'oreille, la fiction flatte l'imagination, et les passions sont excitées par les figures[2].

Ceux qui se servent de ces avantages pour enseigner la vertu lui gagnent plus sûrement les cœurs, à la faveur du plaisir; comme ceux qui s'en servent pour le vice, en augmentent encore la contagion par l'agrément du discours.

Mais ce choix ne tombe point sur la poésie; il caractérise seulement les différents poëtes, et non pas leur art, qui de lui-même est indifférent au bien et au mal[3].

Il est vrai que comme cet art demande beaucoup d'imagination, et que c'est ce caractère d'esprit qui détermine le plus souvent à s'y appliquer, on ne suppose point aux poëtes un jugement sûr, qui ne se rencontre guère avec une imagination dominante. En effet, les beautés les plus fréquentes des poëtes consistent en des images vives et détaillées, au lieu que les raisonnements y sont rares et presque toujours superficiels[4]. Ils ont laissé le dogmatique aux philosophes; et ils s'en sont tenus à l'imitation, contents de l'avantage de plaire, tandis que les autres aspiraient à l'honneur d'instruire*.

Je sais que de grands hommes ont supposé à presque tous les genres de poésie, des vues plus hautes et plus solides. Ils ont cru que le but du poëme épique était de convaincre l'esprit d'une vérité importante; que la fin de la tragédie était de purger les passions, et celle de la comédie, de corriger les mœurs. Je crois cependant, avec le respect que nous devons à nos maî-

1. Lamotte ferait bien de citer exactement ses autorités. Les anciens philosophes ont quelquefois condamné la poésie, mais sur de tout autres raisons, ce me semble.

2. Il est au moins aussi vrai de dire que les figures sont inspirées par les passions.

3. Voilà une distinction très-juste.

4. Les poëtes sont les échos des idées et des opinions de leur temps; il peut y avoir parmi eux des philosophes dont la vue s'étende un peu plus loin, mais le poëte en général est un artiste et non un raisonneur.

tres, que le but de tous ces ouvrages n'a été que de plaire par l'imitation[1].

Soit que l'imitation, en multipliant en quelque sorte les événements et les objets, satisfasse en partie la curiosité humaine; soit qu'en excitant les passions, elle tire l'homme de cet ennui qui le saisit toujours, dès qu'il est trop à lui-même; soit qu'elle inspire de l'admiration pour celui qui imite; soit qu'elle occupe agréablement par la comparaison de l'objet même avec l'image; soit enfin, comme je le crois, que toutes ces causes se joignent et agissent d'intelligence, l'esprit humain n'y trouve que trop de charmes, et il s'est fait de tout temps des plaisirs conformes à ce goût qui naît avec lui.

Les poëtes ont senti ce penchant en eux-mêmes, et l'ont remarqué dans les autres. Ainsi, certains de plaire en s'y abandonnant, ils ont imité des événements et des objets, ce que leur humeur particulière leur en a fait juger le plus agréable[2].*

Les imaginations tranquilles et touchées des agréments de la vie champêtre, ont inventé la poésie pastorale. Les imaginations vives et turbulentes qui ont trouvé de la grandeur dans les exploits militaires et dans la fortune des états, ont donné naissance au poëme épique.

C'est d'une humeur triste et compatissante aux malheurs des hommes que nous est venue la tragédie; comme, au contraire, c'est d'une humeur enjouée, maligne, ou peut-être un peu philosophique, que sont nées la comédie et la satire[3]. Mais, encore

1. Voilà de ces pensées hardies et profondément vraies qu'on aime à trouver dans un écrivain, surtout lorsqu'il a contre lui le sentiment commun. L'objet de la poésie est uniquement de *plaire*. Lorsqu'on a dit qu'elle devait en même temps *instruire*, on a pris le moyen pour la fin. En effet, quand on imite la nature humaine, il est impossible de nous plaire sans présenter en même temps un tableau de nos vertus ou de nos vices, qui peut en un sens être utile à notre instruction. Mais ce n'est là qu'un moyen; quant à la fin, au but de l'art, si vous voulez le connaître, séparez les deux choses et demandez à un poëte ce qu'il aimerait le mieux avoir fait, d'une pièce immorale ou sans aucun enseignement qui aurait le plus grand succès, ou d'une pièce très-morale qui n'attirerait pas le public. Presque tous nos théâtres ont dans ces derniers temps répondu à cette question d'une manière péremptoire.

2. Toute cette analyse de nos affections et de nos sentiments est très-exacte.

3. Ce que Lamotte dit ici de l'imagination a peu de valeur. S'agit-il de la vérité historique? nous voyons que ce sont beaucoup plus les circonstances exté-

une fois, dans tous ces différents ouvrages, je pense qu'on n'a eu communément d'autre dessein que de plaire, et que s'il s'y trouve quelque instruction, elle n'y est qu'à titre d'ornement.

On a prétendu prouver qu'Homère s'était proposé d'instruire dans ses deux poëmes ; que l'*Iliade* ne tendait qu'à établir que la discorde ruine les meilleures affaires ; et que l'*Odyssée* faisait voir combien la présence d'un prince est nécessaire dans ses États. Mais ces vérités se sentent peut-être mieux dans la simple exposition que j'en fais, que dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* entières, où elles me paraissent noyées dans une variété infinie d'événements et d'images.

Je suis contraire en cela à des auteurs d'un si grand poids, que je n'expose mon* sentiment qu'avec défiance, quoique j'aie Platon pour moi. Il bannissait Homère et tous les poëtes de sa république. Pythagore même ne lui pouvait pardonner, non plus qu'à Hésiode, d'avoir parlé indignement des dieux ; et il les croyait éternellement punis dans le Tartare. Si les apologistes du poëme épique avaient raison, Homère eût dû tenir le premier rang dans les vues de Platon ; mais ce philosophe ne trouva dans la poésie qu'un plaisir souvent dangereux, et il crut que la morale y était tellement subordonnée à l'agrément, qu'on n'en pouvait attendre aucune utilité pour les mœurs.

Pour moi, j'avoue que je ne regarde pas les poëmes d'Homère comme des ouvrages de morale, mais seulement comme des ouvrages où l'auteur s'est proposé particulièrement de plaire ; excellents dans leur genre, par rapport aux circonstances où ils ont été faits, comme la source de la fable et de toutes les idées poétiques ; en un mot, comme des chefs-d'œuvre d'imagination, remplis de saillies heureuses et d'une éloquence vive, où les Grecs et les Latins ont puisé, et que les modernes se font encore honneur d'imiter.

Voilà ce que je pense aussi à proportion de la plupart des

rieures que la qualité de l'imagination des hommes qui a produit les divers ouvrages ; s'agit-il de la vérité philosophique ? les poëtes n'ont pas nécessairement les qualités qu'ils montrent dans leur poésie. Racine était très-railleur, Molière très-mélancolique, Boileau très-bon et généreux : le dirait-on en lisant leurs ouvrages ?

ouvrages de poésie qui nous sont restés. Les auteurs y ont voulu* plaire, et ils ont atteint leur but. Ce n'est pas que dans ces sortes d'ouvrages on ne pût mettre le vice et la vertu dans tout leur jour, et inspirer ainsi pour l'un et pour l'autre l'amour ou la haine qu'ils méritent; mais les poëtes ont eu rarement cette attention. Au lieu de songer à réformer les fausses idées des hommes, ils y ont la plupart accommodé leurs fictions; et sur ce principe ils ont donné souvent de grands vices pour des vertus, contents de décrier les penchants les plus honteux et les passions les plus grossières[1].

Mais enfin, quelque usage qu'on ait fait communément de la poésie, elle n'en est pas moins indifférente en elle-même, et il dépendra toujours d'un auteur vertueux de la rendre utile. Ainsi Ménandre réduisit à une peinture innocente des mœurs la comédie où régnait auparavant la médisance. Ainsi Virgile, le sage imitateur d'Homère, soutint mieux que lui la majesté des dieux, et imagina un héros, je ne dis pas plus agréable, mais plus digne d'imitation qu'Achille. Ainsi Pindare dans ce qui nous est resté de lui, fit servir à une saine morale l'ode qui jusque-là avait servi souvent à la volupté et à la débauche.

Quelques personnes se scandalisent de cette indifférence où je laisse la poésie. Ils la déterminent uniquement à instruire; et* si on refuse de la confondre comme eux avec la philosophie, leur zèle ira bientôt jusqu'à en faire la théologie la plus sublime. Voici leurs raisons. Les premiers vers ont été employés à la louange des dieux. Les poëtes ont été les premiers philosophes. Je reçois volontiers ces faits, sans en admettre les conséquences. On pouvait louer les dieux en prose, et se servir du langage ordinaire pour enseigner la vérité. Ces matières ne sont donc point essentielles à la poésie, qui n'est par elle-même qu'un moyen de les rendre agréables. Les premiers théologiens, comme les premiers philosophes, ont eu raison de s'en servir pour intéresser les hommes par l'agrément, à ce qu'ils voulaient leur apprendre. Il est toujours certain qu'en tant que

1. Tout cela est le développement d'une pensée qu'il a déjà exprimée, de la vérité de laquelle on se convaincra de plus en plus à mesure qu'on considérera plus profondément la question.

poëtes, ils ne se sont proposé que de plaire; les autres vues qu'ils avaient leur méritaient d'autres noms.

On insiste, et l'on dit encore d'après les anciens, que la poésie est un art, et que tout art a nécessairement une fin utile. Ce qu'il y a de clair dans cette proposition, c'est que tous les arts ont une fin : l'utile qu'on ajoute ne sert qu'à rendre la proposition équivoque; à moins que sous ce nom vague d'*utile*, on ne veuille aussi comprendre le plaisir, qui est en effet un des plus grands besoins de l'homme.

Qui peut nier, par exemple, que la musique * ne soit un art; et qui cependant, s'il ne veut subtiliser, pourrait y trouver d'autre utilité que le plaisir ? La peinture a aussi ses règles, quoiqu'elle ne tende qu'à flatter les sens par l'imitation de la nature. Les actions vertueuses qu'elle représente quelquefois ne lui sont pas plus propres que les licencieuses, qu'elle met aussi souvent sous les yeux. Le Carrache n'est pas moins peintre dans ses tableaux cyniques, que dans ses tableaux chrétiens; et de même, pour revenir à la poésie, La Fontaine n'est pas moins poëte dans ses contes que dans ses fables, quoique les uns soient dangereux et que les autres soient utiles.

On dira peut-être que je ne pense pas assez noblement de mon art. Le mérite n'est pas à penser noblement des choses; mais à les voir comme elles sont, sans se les affaiblir, ni se les exagérer[1]. Je ne cherche à faire honneur à mon art, qu'en l'employant à mettre en jour la vérité et la vertu. C'est ce que je me suis proposé dans ces odes: surtout, dans celles où l'imitation ne m'a pas fait violence.

Ceux qui ont pris parti pour l'ode, et qui lui donnent le premier rang dans la poésie, s'imaginent qu'elle ne doit chanter que les louanges des dieux et des héros; et ils* tirent de ces sujets mêmes à quoi ils la bornent, une preuve de sa dignité.

1. Voilà de bonnes distinctions. On s'abuse et on abuse les autres avec ces fausses idées de noblesse ou de dignité. Pour qui veut savoir, il n'y a qu'une chose à atteindre, c'est la vérité quelle qu'elle soit. Et la vérité est qu'un art n'est en soi ni moral ni immoral; il devient l'un ou l'autre selon les ouvrages où on l'applique, c'est-à-dire selon le génie ou les dispositions de l'auteur. Défions-nous toujours de la déclamation : elle n'aboutit qu'à nous donner des idées fausses.

Mais il faut convenir que cette idée n'a point de fondement solide : elle vient sans doute comme mille autres erreurs sur les ouvrages d'esprit, de ce qu'on a pris pour l'essence de l'ode la matière de celles qui ont eu d'abord le plus de succès.

Le public qui outre tout, et qui n'entre jamais dans aucun détail, croit d'ordinaire que l'ouvrage qui lui plaît le plus dans un genre, est la perfection de ce genre-là, et il ne veut plus rien approuver dans la suite, que sur le modèle de ce qui a saisi une fois son admiration.

Ainsi s'établirent les règles du poëme épique, d'après Homère; celles de la tragédie, d'après Sophocle; celles de l'églogue, d'après Théocrite ; et celles de l'ode, d'après Pindare : règles utiles et judicieuses, pourvu qu'on n'exigeât pas pour elles un respect aveugle; et que, sans se révolter contre les exceptions qu'on y peut faire, on fût toujours prêt d'admettre ce qu'on y peut encore ajouter [1].

Pindare ne pouvait choisir d'occasion plus éclatante pour ses vers, ni plus utile pour lui, que les jeux olympiques. Il y pouvait recevoir en un seul lieu les suffrages de toute la Grèce; et les vainqueurs, excités à la libéralité par leur propre gloire, * payaient les louanges avec profusion. Ainsi Pindare, qui était né intéressé (c'est un défaut qu'on lui reproche et dont il se vante lui-même), s'appliqua à célébrer ces vainqueurs. Mais comme leur mérite trop borné et trop uniforme ne fournissait pas de lui-même assez d'étendue au discours, il se jeta souvent à l'écart sur la louange des héros, dont prétendaient descendre les siens et sur celle des dieux qui protégeaient ou qui avaient fondé la ville d'où ils étaient.

Voilà la matière des odes qui nous sont restées de Pindare. Mais, si nous n'avions perdu ses odes amoureuses et bachiques, où peut-être était-il plus passionné que Sapho et plus gracieux qu' Anacréon, on croirait aujourd'hui l'amour et la bonne chère des matières essentielles à l'ode, avec autant de raison que la louange des dieux et des héros.

Horace qui se fit un caractère original d'une imitation com-

1. Tout cela est juste ; ce que dit l'auteur de la nature des règles est surtout excellent, mais n'a aucun rapport à la définition de l'ode dont il s'agit ici.

posée de Pindare et d'Anacréon, ne borna sa lyre à aucun sujet; et il fit voir par une variété toujours élégante, que rien n'est indigne de la noblesse de l'ode. Il descendait souvent des sujets les plus sublimes aux moins sérieux; et il se savait sans doute aussi bon gré de la grâce qu'il donnait aux uns, que de la force qu'il donnait aux autres.

J'aurai occasion dans la suite de parler* plus au long de Pindare et d'Horace. Il me suffit à présent de remarquer qu'Horace n'a pas cru qu'il y eût de sujets particuliers à l'ode. Les siennes roulent indifféremment sur les louanges des dieux et des héros, sur la galanterie, la table, la morale, et même la satire. Voilà l'ode en possession de tout; et l'on juge aisément de là que ce ne sont point les sujets qu'elle traite qui forment son caractère particulier[1].

Ce n'est pas que le choix des sujets soit indifférent. Ils ont plus de véritables beautés les uns que les autres; ils rendent les ouvrages plus ou moins estimables, quoiqu'ils n'en changent pas la nature.

Ce que l'ode a d'essentiel est précisément sa forme; j'entends ce nombre et cette cadence, différente selon les langues, mais qui, dans quelque langue que ce soit, lui est toujours particulière[2].

Cette mesure chez les Grecs n'était pas uniforme; elle variait selon les chants sur lesquels on composait : car toutes les odes se chantaient alors. Le terme d'*ode* ne signifie même que chan-

1. C'est ici, ne l'oublions pas, une question de définition. Qu'est-ce que l'*ode ?* Comment Lamotte n'a-t-il pas compris que l'antiquité n'a rien à nous dire là-dessus? que c'est le Dictionnaire de l'Académie ou mieux encore l'usage général qui doit décider la question. L'autorité d'Horace à ce sujet est d'autant plus maladroitement invoquée que les pièces lyriques de ce poëte ne sont nommées *odes* ni par lui ni par les Latins; on les appelait *carmina*, des *carmes* comme nous disions encore au XVI[e] siècle. Or, si ce mot peut s'appliquer à toute poésie lyrique sérieuse ou légère, il faut bien avouer qu'il ne conclut pas pour le mot *ode*.

2. C'est une remarque très-juste, que ce qui fait l'ode c'est surtout sa forme. Il en est de même, au reste, de tous les genres d'ouvrages littéraires : c'est par la forme qu'ils se distinguent l'un de l'autre. Seulement Lamotte qui prend ici le mot *ode* dans le sens général, et comme si elle comprenait les chansons, aurait dû déterminer plus exactement de quelle forme il entend parler.

son. Il y avait aussi chez les Latins plusieurs mesures; mais il n'est pas certain que toutes les odes s'y chantassent [1].

Parmi nous, elles ne se chantent point; et leur harmonie consiste seulement dans l'égalité des stances, dans le nombre et l'arrangement* des rimes, et dans certains repos mesurés qu'on doit ménager exactement dans chaque strophe. Il s'ensuit de cette harmonie que l'ode n'est pas faite pour être lue seulement et qu'on n'en peut sentir toute la grâce qu'en la récitant avec une attention exacte à sa cadence et à ses repos.

Cependant cette mesure ne remplit pas tout le caractère de l'ode. Il y faut ajouter la hardiesse du langage, qui ne lui est commune qu'avec le poëme épique, lorsqu'il ne fait pas parler ses personnages. Le poëte y est poëte de profession, au lieu que dans les autres ouvrages, il emprunte, pour ainsi dire, un esprit et des sentiments étrangers; et il doit se contenter alors de toute l'élégance du langage ordinaire, sans y laisser sentir d'étude ni d'affectation [2].

Les poëtes tragiques même, qui s'abandonnent quelquefois à l'enflure, doivent toujours être en garde contre l'excès de l'expression. Comme ils ne font point parler des poëtes, mais des hommes ordinaires, ils ne doivent qu'exprimer les sentiments qui conviennent à leurs acteurs, et prendre pour cela les tours et les termes que la passion offre le plus naturellement. Racine n'a presque jamais passé ces bornes, que dans quelques descriptions où il a affecté d'être poëte: comme dans celle de la mort d'Hippolyte,* où l'on croit plutôt entendre l'auteur que le personnage qu'il fait parler. Corneille sort aussi quelquefois de cette vraisemblance, surtout dans ce qu'il a imité de Lucain. On

1. Rien n'est certain à cet égard, rien surtout n'est plus indéfini que les mots *chant*, *chanter*, appliqués aux anciens. Nous savons ce que c'est chez nous: mais qu'était-ce chez eux que *chanter une ode?* y avait-il un rhythme isochrone comme chez nous? y avait-il des différences d'intonation comme dans notre musique? y avait-il des rentrées, des *forte*, des *piano?* n'était-ce qu'une déclamation fortement accentuée? toutes questions dont nous ne savons pas le premier mot, et sans lesquelles il est impossible de se faire la moindre idée de ce que veulent dire les termes employés par les anciens, et répétés par Lamotte.

2. Bonne distinction des divers états du poëte, sur laquelle Lamotte reviendra tout à l'heure avec plus de détails.

voit bien, à plus forte raison, que le poëte comique et le pastoral doivent se réduire à une naïveté élégante, et mettre leur mérite dans l'exactitude de l'imitation.

Mais les poëtes lyriques, j'entends les auteurs d'odes, peuvent et doivent même étaler toutes les richesses de la poésie. Ils peuvent, sans nuire néanmoins à la clarté, parler autrement que le commun des hommes; et pourvu que le sens soit fort, et que les images soient vives, à proportion de la hardiesse du langage, ils auront d'autant plus atteint la perfection de leur art, qu'ils auront plus heureusement hasardé[1].

Ce vers de Racine :

> Le flot qui l'apporta, recule épouvanté,

est excessif dans la bouche de Théramène. On est choqué de voir un homme accablé de douleur, si recherché dans ses termes, et si attentif à sa description. Mais ce même vers serait beau dans une ode, parce que c'est le poëte qui y parle, qu'il y fait profession de peindre, qu'on ne lui suppose point de passion violente qui partage son attention, et qu'on sent bien enfin, quand * il se sert d'une expression outrée, qu'il le fait à dessein, pour suppléer par l'exagération de l'image, à l'absence de la chose même.

C'est ici le lieu d'examiner quel est et quel doit être cet enthousiasme dont on fait tant d'honneur aux poëtes, et qui doit faire en effet une des plus grandes beautés de l'ode.

On sait que *enthousiasme* ne signifie autre chose que *inspiration;* et c'est un terme qu'on applique aux poëtes, par comparaison de leur imagination échauffée avec la fureur des prêtres lorsque leur dieu les agitait, et qu'ils prononçaient les oracles.

Voilà donc précisément l'idée de l'enthousiasme : c'est une chaleur d'imagination qu'on excite en soi, et à laquelle on s'abandonne; source de beautés et de défauts, selon qu'elle est

1. Toute cette discussion est un chef-d'œuvre : ces différences, en quelque sorte *morales*, que Lamotte signalait le premier, entre le poëte lyrique, le poëte épique et le poëte dramatique, sont aujourd'hui admises par tous les littérateurs, qui ne font pas toujours honneur de cette belle division à celui qui l'a trouvée.

aveugle ou éclairée. Mais c'est le plus souvent un beau nom qu'on donne à ce qui est le moins raisonnable.

On a passé sous ce nom-là beaucoup d'obscurités et de contre-temps. On faisait grâce aux choses en faveur des expressions et des manières ; mais ce n'est pas toujours par cette fougue que les auteurs sont le plus dignes d'imitation. Enthousiasme tant qu'on voudra, il faut qu'il soit toujours guidé * par la raison, et que le poëte le plus échauffé se rappelle souvent à soi, pour juger sainement de ce que son imagination lui offre.

Un enthousiasme trop dominant ressemble à cés ivresses qui mettent un homme hors de lui, qui l'égarent en mille images bizarres et sans suite, dont il ne se souvient point quand la raison a repris le dessus. Au contraire, un enthousiasme réglé est comme ces douces vapeurs, qui ne portent qu'assez d'esprits au cerveau pour rendre l'imagination féconde, et qui laissent toujours le jugement en état de faire, de ses saillies, un choix judicieux et agréable.

La plupart de ceux qui parlent de l'enthousiasme, en parlent comme s'ils étaient eux-mêmes dans le trouble qu'ils veulent définir. Ce ne sont que grands mots, de *fureur divine*, de *transports de l'âme*, de *mouvements*, de *lumières*, qui, mis bout à bout dans des phrases pompeuses, ne produisent pourtant aucune idée distincte. Si on les croit, l'essence de l'enthousiasme est de ne pouvoir être compris que par les esprits du premier ordre, à la tête desquels ils se supposent, et dont ils excluent tous ceux qui osent ne les pas entendre. Voilà pourtant tout le mystère, une imagination échauffée. Si elle l'est avec excès, on extravague ; si elle l'est modérément, le jugement * y puise les plus grandes beautés de la poésie et de l'éloquence[1].

C'est de cet enthousiasme que doit naître ce beau désordre dont M. Despréaux a fait une des règles de l'ode. J'entends par ce beau désordre, une suite de pensées liées entre elles par

1. Toute cette discussion est un chef-d'œuvre et dans la pensée et dans l'expression ; il n'y a à regretter qu'une chose, c'est que Lamotte ne définisse exactement ni l'enthousiasme, ni cette imagination échauffée à quoi il le réduit (Voyez nos *Thèses de critique*, n° II, p. 177). Ce que Lamotte ajoute sur le beau désordre n'est pas moins vrai ni moins bon.

un rapport commun à la même matière, mais affranchies des liaisons grammaticales, et de ces transitions scrupuleuses qui énervent la poésie lyrique, et lui font perdre même toute sa grâce. Dans ce sens, il faut convenir que le désordre est un effet de l'art; mais aussi il faut prendre garde de donner trop d'étendue à ce terme. On autoriserait par là tous les écarts imaginables. Un poëte n'aurait plus qu'à exprimer avec force toutes les pensées qui lui viendraient successivement et au hasard: il se tiendrait dispensé d'en examiner le rapport, et de se faire un plan dont toutes les parties se prêtassent mutuellement des beautés. Il n'y aurait ni commencement, ni milieu, ni fin dans son ouvrage; et cependant l'auteur le croirait d'autant plus sublime, qu'il serait moins raisonnable.

Mais que produirait une pareille composition dans l'esprit du lecteur? Elle n'y laisserait qu'un étourdissement causé par la magnificence et l'harmonie des paroles, sans y faire naître que des idées confuses, qui* se chasseraient l'une l'autre, au lieu de concourir ensemble à fixer et à éclairer l'esprit.

Pour moi je crois indépendamment des exemples, qu'il faut de la méthode dans toutes sortes d'ouvrages; et l'art doit régler le désordre même de l'ode, de manière que les pensées ne tendent toutes qu'à une même fin; et que malgré la variété et la hardiesse des figures qui donnent l'âme et le mouvement, les choses se tiennent toujours par un sens voisin dont l'esprit puisse saisir le rapport sans trop d'étude et de contention.

Nous avons d'un des maîtres de l'art une ode pindarique[1], où il n'a pas mis un autre désordre que celui que je reconnais ici pour une beauté. L'auteur n'y sort pas un moment de sa matière et il n'a pas jugé à propos d'imiter Pindare jusque dans ces digressions, où il était forcé par la sécheresse de ses sujets.

Qu'il me soit permis de le dire, les grands esprits qui sont tellement frappés de l'obligation qu'on a aux anciens, qu'ils imputent à ingratitude d'y trouver quelques défauts, tombent ordinairement dans une espèce de contradiction. Ils trouvent d'un côté des raisons ingénieuses pour justifier les anciens de ce

1. Il s'agit de l'*Ode sur la prise de Namur*.

qu'on leur reproche, tandis que de l'autre ils se gardent bien d'imiter ce qu'ils louent. La reconnaissance et l'admiration* leur imposent, quand il s'agit des anciens ; le bon goût et l'exacte raison les éclairent, quand il ne s'agit plus que d'eux-mêmes.

Cet enthousiasme, qu'on exige dans l'ode, doit briller dès le début même. Elle est opposée en cela à l'usage du poëme épique, où l'on exige un commencement simple et modeste.

Horace raille le début d'un poëme de son temps, qui commençait par ces mots : *Je chanterai la fortune de Priam, et toute la fameuse guerre de Troie.* Monsieur Despréaux condamne aussi ce commencement de l'*Alaric :*

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre;

et ces deux grands critiques, après avoir donné un exemple du ridicule, proposent pour modèle de la perfection, l'un, le début de l'*Odyssée: Muse, raconte moi les aventures de cet homme, qui après la prise de Troie, vit tant de pays et tant de mœurs différentes;* l'autre, ce commencement de l'*Énéide: Je chante cet homme qui, contraint de fuir les rivages de Troie, aborda enfin en Italie.*

Mais supposons un moment que ces quatre propositions soient des commencements d'ode. Il faudra changer la critique et, en condamnant celles d'Homère et de Virgile * comme trop simples, proposer les deux autres, comme le modèle de la pompe qui convient à l'ode. Pourquoi ce caprice apparent? Tâchons de découvrir les raisons, s'il y en a, d'une opposition si marquée.

On dit contre les commencements de poëme trop enflés, qu'un exorde doit être simple, et que cette règle est générale ; mais si elle était aussi générale qu'on le prétend, le début des plus belles odes serait vicieux, on y promet toujours des miracles. Dira-t-on que ces sortes d'ouvrages n'ont point d'exorde? Ils en ont la plupart, si l'on appelle exorde le commencement d'un ouvrage, lorsqu'on peut l'en séparer sans en tronquer le véritable sujet. Il faut donc convenir que ce précepte de la simplicité de l'exorde ne regarde pas toutes sortes de poésies.

D'un autre côté, pour justifier la pompe ordinaire dans le

début de l'ode, on se sert de la comparaison d'un palais, dont le portique doit être riche et superbe. C'est Pindare lui-même qui commence la sixième de ses odes olympiques par cette éclatante comparaison. Mais ne prendrait-on pas droit de là d'être moins simple dans le commencement du poëme? et ne peut-on pas lui appliquer la comparaison du palais, du moins aussi justement qu'à l'ode?

On dira peut-être que le poëte lyrique* se donne la plupart du temps pour inspiré, et qu'ainsi la timide précaution de ne point trop promettre ne conviendrait pas à sa supposition. Mais cette raison tombe encore; car le poëte épique ne donne pas, non plus, son ouvrage comme un travail humain, mais comme la révélation de quelque muse [1].

Pour moi, je n'imagine qu'une raison de la différence dont il s'agit; c'est que, le poëme étant un ouvrage de longue haleine, il est dangereux de commencer d'un ton difficile à soutenir; au lieu que, l'ode étant resserrée dans d'étroites bornes, on ne court aucun risque à échauffer d'abord le lecteur, qui n'aura pas le temps de se refroidir par la longueur de l'ouvrage. Ainsi un homme qui aurait à faire une longue course, devrait se ménager d'abord pour ne pas épuiser trop tôt ses forces; et au contraire celui qui n'aurait à fournir qu'une petite carrière, pourrait par un premier effort augmenter sa légèreté naturelle, et en achever plus rapidement sa course [2].

On voit assez par tous ces usages, que l'ode tend particulièrement au sublime. Ainsi les poëtes lyriques ne sauraient s'appliquer avec trop de soin à le connaître et à le chercher [3].

Mais je ne sais si la nature du sublime* est encore bien éclair-

1. Lamotte montre bien ici, et dans plusieurs autres endroits, le peu de fond que l'on doit faire sur les comparaisons et les métaphores. Ces figures disent tout ce qu'on veut et, par conséquent, ne prouvent rien.

2. Cette explication est ingénieuse, elle est peut-être aussi plus profonde et plus vraie qu'on ne le croirait d'abord.

3. *Connaître le sublime*, *chercher le sublime*, il semblerait que cela se fait de propos délibéré; Lamotte le croyait, et c'est pour cela qu'il a *entrepris* et *confectionné* un si grand nombre d'odes. Autre chose est la connaissance abstraite des opérations de notre esprit, autre chose est la pratique et l'expression animée de nos sentiments.

cie. Il me semble que jusqu'à présent on a plutôt donné des exemples que des définitions. Il est néanmoins important d'en fixer l'idée : car les exemples ne sont que des moyens de comparaison, sujets à mille erreurs ; au lieu que les définitions font juger des choses par un principe invariable, sans avoir recours à des analogies toujours très-imparfaites.

J'oserai donc exposer là-dessus ma conjecture, qui ne peut être qu'utile, quand elle ne ferait qu'exciter quelqu'un à en trouver le faux, et à lui opposer la vérité. Je crois que le sublime n'est autre chose que le vrai et le nouveau réunis dans une grande idée, exprimés avec élégance et précision[1]. J'entends par le vrai une vérité positive, comme dans ces paroles de Moïse : *Dieu dit que la lumière se fasse, et la lumière se fit ;* ou seulement une vérité de convenance et d'imitation, comme dans ce sentiment d'Ajax :

Grand Dieu, rends-nous le jour, et combats contre nous,

où sur le caractère de ce guerrier une fois connu, on voit qu'il a dû penser ce qu'Homère lui fait dire. J'entends par le nouveau, la nouveauté des choses en elles-mêmes, ou du moins celle de la manière de les ordonner et de les dire.

J'entends enfin par grande idée, les pensées* qui étonnent l'esprit, ou qui flattent l'orgueil humain.

J'ajoute l'élégance et la brièveté, sans lesquelles tout cet assemblage manquerait encore son effet ; mais en les y joignant, où rassemblera-t-on ces trois qualités que je viens de dire, qu'on n'y sente aussitôt le sublime ? Et, au contraire, où le sentira-t-on, si quelqu'une de ces qualités manque ?

Tout le monde convient aujourd'hui que sans le vrai, il ne peut y avoir de solide beauté ni, par conséquent, de sublime. On peut bien séduire quelquefois sans lui ; mais l'illusion se dissipe bientôt, et l'on traite de puérilité ce que l'on avait d'abord trouvé grand. Les pointes et les jeux de mots qui avaient été inventés pour suppléer au défaut du vrai, ont cessé de plaire

1. Cette discussion sur la nature du sublime est ingénieuse plus qu'exacte (Voyez sur ce sujet nos *Thèses de littérature*, n° XIV, p. 435 et suiv.).

dès qu'il a reparu. Il a réuni tous les goûts; ceux même qui ne le connaissent pas le demandent, et n'applaudissent qu'à ce qu'ils prennent pour lui.

La nouveauté n'est pas moins nécessaire au sublime; car il est de son essence de faire une impression vive sur les esprits, et de les frapper d'admiration. Le moyen, sans nouveauté, de produire ces grands effets? Ce qui est familier à l'esprit n'y saurait plus faire qu'une impression languissante. Il est vrai qu'en remontant au temps et aux * circonstances où une chose sublime a été dite, on reconnaît bien qu'elle a dû étonner alors, et on l'admire soi-même en la regardant dans son origine; mais l'imitateur qui la répète, ne peut plus que surprendre l'estime de ceux qui l'ignorent et qui prennent sa mémoire pour du génie.

La plupart des écrivains devraient rechercher un peu plus la nouveauté au péril de donner moins d'ouvrages. Ils pensent que pour copier ce qu'ont dit de grands hommes, ils sont eux-mêmes de grands hommes. Mais le public ne s'y trompe pas comme eux, et il sait mépriser des auteurs qui ne lui disent que ce qu'il a cent fois admiré.

Qu'on ne dise pas qu'il n'y a plus de pensées nouvelles, et que, depuis que l'on pense, l'esprit humain a imaginé tout ce qui se peut dire. Je trouverais aussi raisonnable de croire que la nature s'est épuisée sur la différence des visages, et qu'il ne peut plus naître d'homme à l'avenir qui ne ressemble précisément à quelque autre qui ait été. L'expérience ne prouve que trop qu'avec cette ressemblance générale que les hommes conserveront toujours entre eux, ils ne laisseront pas d'avoir des différences considérables. Je crois de même que nos pensées, quoiqu'elles roulent toutes sur des idées qui nous sont communes, peuvent* cependant par leurs circonstances, leur tour et leur application particulière, avoir à l'infini quelque chose d'original.

Les grandes idées sont encore essentielles au sublime; car ce n'est pas assez qu'il plaise, il doit élever l'esprit, et c'est précisément cet effet qui le caractérise. Il faut donc de grands objets et des sentiments extraordinaires. La description d'un hameau peut bien plaire par la naïveté et la grâce, mais Neptune cal-

mant d'un mot les flots irrités, Jupiter faisant trembler les dieux d'un clin d'œil, ce n'est qu'à de pareilles images qu'il appartient d'étonner et d'élever l'imagination. Pour les sentiments, on peut bien être touché des plus faibles et de ceux qui nous sont les plus familiers; mais nous n'admirons que ceux qui sont au-dessus des faiblesses communes, et qui, par une certaine grandeur d'âme qu'ils nous communiquent, augmentent en nous l'idée de notre propre excellence.

Au reste, comme je l'ai dit, c'est à l'élégance et à la précision à mettre le sublime dans tout son jour. C'est même quelquefois la brièveté qui fait la plus grande force des traits qui passent pour merveilleux, et il ne faut, au contraire, qu'un mot superflu pour énerver la pensée la plus vive et la dégrader du sublime.

Les poëtes lyriques doivent se faire une* loi de cette précision. Le style diffus peut convenir aux orateurs; il leur est permis d'étendre leurs raisons, et de les offrir sous diverses faces, pour suppléer par cette abondance à ce qui peut échapper aux auditeurs. On le doit passer quelquefois par la même raison aux poëtes de théâtre, qui peuvent encore par ce moyen prolonger des mouvements et des passions agréables. Mais il n'en est pas de même des odes. Le poëte y doit compter sur toute l'attention du lecteur, et tâcher toujours d'exercer son esprit par un grand sens, que la superfluité des mots ne fasse pas languir[1].

Que vous ayez réveillé quelque idée ou quelque image, si ce que vous ajoutez ne produit pas un nouvel effet, l'esprit du lecteur tombe aussitôt dans l'inaction, et son oreille même n'est plus flattée de ce qu'il sent d'oisif dans votre ouvrage.

Les épithètes, dans les poëtes médiocres, contribuent beaucoup à cette lâcheté de style, comme elles sont aux bons auteurs un moyen de force et de précision. En effet, rien n'abrége tant

1. Précepte beaucoup trop absolu. Le sublime d'énergie ou de trait est un mérite; le style vulgairement nommé *sublime*, c'est-à-dire la pompe, la magnificence de l'expression, en est un autre qui demande un peu de ce que Lamotte appelle la *diffusion*. En fait, les poëtes lyriques les plus célèbres n'ont pas écarté la magnificence des descriptions, l'éclat des comparaisons, la grâce des ornements de toute sorte. La recommandation que leur fait ici Lamotte n'est donc qu'une convenance métaphysique. Mais la division des poëtes en *lyriques*, *épiques* et *dramatiques*, quoique incomplète, est du moins fort nette et fort utile.

le discours et ne multiplie tant le sens qu'une épithète bien choisie : elle tient lieu presque toujours d'une phrase entière, elle fait une impression vive et inattendue, et outre l'agrément de la brièveté, quelques lecteurs sentent encore, ce qui fait une partie de leur plaisir, la* peine et le mérite qu'il y a de s'exprimer aussi heureusement, malgré toute la contrainte des vers.

Je sais bien qu'en outrant cette brièveté, on devient nécessairement obscur, et qu'un poëte tombe d'autant plus aisément dans ce défaut, que ce qu'il a dit, réveillant en lui l'idée de ce qu'il a voulu dire, il supplée toujours au défaut de son expression, sans s'apercevoir qu'elle ne suffit pas par elle-même à exprimer toute sa pensée.

Le meilleur remède à cela est de consulter des oreilles savantes, sans trop s'inquiéter pour satisfaire ceux à qui la langue et les idées poétiques ne sont pas assez familières ; car enfin un poëte ne prétend parler qu'aux gens d'esprit, et à moins que d'en dire trop pour eux, il n'en dira jamais assez pour les autres [1].

Voilà les réflexions que j'ai faites sur ce qui peut convenir à l'ode, surtout à l'ode héroïque. J'ai travaillé d'après ces idées le plus exactement que j'ai pu, et je soumets également à la décision des savants, et les réflexions et l'ouvrage.

Je dois présentement parler des auteurs que j'ai eu la hardiesse d'imiter pour donner une faible idée des odes grecques et latines. J'ai choisi les poëtes les plus célèbres* dans ce genre, Anacréon, Pindare et Horace. Ils avaient tous trois un génie fort différent, et je vais tâcher d'en faire connaître la diversité, en rendant raison des moyens que j'ai pris pour imiter leurs ouvrages.

Du caractère dont Anacréon se peint dans ses odes, on ne devait pas attendre de lui d'autres ouvrages que ceux qu'il nous a laissés. Il aimait passionnément le plaisir, et comme il n'imaginait rien pour l'homme au delà de la vie présente, il en mettait le bon usage à en consacrer tous les instants à la volupté.

1. Tous ces préceptes sont bons, entendus comme préceptes, c'est-à-dire comme conseils généraux. Gardons-nous toujours de leur supposer une valeur absolue et de tous les instants.

La paresse est une suite naturelle de ce principe ; ainsi Anacréon qui vivait conséquemment, ne se fatiguait pas à méditer ni à arranger de longs ouvrages ; il se contentait de mettre en œuvre quelques idées qui s'offraient d'elles-mêmes, et qui s'arrangeaient peut-être encore par sentiment plus que par réflexion. Partagé qu'il était entre l'amour et la bonne chère, il n'a presque écrit que pour nous le dire. Le plaisir était son occupation : la lyre n'était que son délassement.

Un auteur de ce caractère ne fournit pas d'ordinaire de gros volumes, mais souvent aussi ce qu'il donne en a l'air moins inégal et plus naturel. Telles sont les odes d'Anacréon ; courtes, sa paresse n'en eut pas souffert d'autres ; naïves, il n'écrivait que ce* qu'il sentait ; toujours remplies de tour et d'élégance, il attendait les moments heureux de son imagination, et ne faisait proprement qu'obéir à son génie.

La plupart de ses odes sont de petites chansons qui paraissent dictées par l'Amour et par Bacchus. On les a assez heureusement imitées de nos jours, et peut-être sans dessein ; car comme chaque passion a son génie, ses tours et ses expressions, l'amour et la bonne chère peuvent encore inspirer aujourd'hui ce qu'Anacréon pensa de son temps, et je crois qu'en effet nous avons beaucoup de chansons de son goût, dont les auteurs n'ont jamais lu leur prétendu modèle.

Pour moi, j'ai tâché véritablement de lui ressembler dans les odes que j'appelle *anacréontiques*, j'ai voulu y donner une idée de son esprit, de ses mœurs et même de son style. Je me serais peut-être contenté pour cela de traduire quelques-unes de ses odes, si elles n'étaient déjà toutes traduites par des auteurs que je respecte, et que je ne me serais pas flatté d'égaler. J'ai mieux aimé, pour faire au moins quelque chose de nouveau, imaginer quelques fictions du genre de celles d'Anacréon, les traiter à sa manière, et chercher selon mes forces, cette douceur et cette facilité de style qui sont un de ses plus grands charmes.*

Chacune de mes odes a un rapport particulier à quelqu'une de celles d'Anacréon. Par exemple, il souhaite dans une des siennes de devenir tout ce qui sert à sa maîtresse : j'en fais une, où je souhaite d'être tout ce qui plaît à une maîtresse que

j'imagine exprès pour cela ; car sans maîtresse, le moyen d'imiter Anacréon ?

Il décrit plusieurs songes agréables, malheureusement interrompus : pour l'imiter, je substitue à la narration la chose même, et je me suppose dans l'illusion d'un songe qu'on détruit en me réveillant. Il dit dans sa première ode que sa lyre ne veut chanter que les Amours, et il raconte que, quoiqu'il l'eût remontée de cordes nouvelles pour chanter les actions des héros, elle ne rendait cependant que d'amoureux accords. J'exécute ce qu'Anacréon raconte, et, en voulant célébrer la gloire de Mars, je me laisse insensiblement entraîner à une digression sur ses amours avec Vénus, d'où je ne puis revenir au sujet que je m'étais proposé.

C'est ainsi que je tâche de ressembler à Anacréon ; j'ai imité même jusqu'à sa morale et à ses passions que je désavoue. J'avertis que, dans ces odes anacréontiques, je parle toujours pour un autre, et que je ne fais qu'y jouer le personnage d'un auteur, dont j'envierais beaucoup plus le * tour et les expressions que les sentiments [1].

J'ai voulu donner aussi une idée de Pindare dans les odes que j'ai imitées de lui. C'est un caractère tout différent de celui d'Anacréon. Des sentiments religieux, l'éloge constant de la vertu, une aigre censure des vices, de l'élévation dans les pensées, de l'énergie et souvent même de l'excès dans l'expression, voilà les traits principaux de Pindare, voilà ce qui lui a acquis la primauté entre les poëtes lyriques. Les savants, de siècle en siècle, lui ont confirmé cet honneur, et l'on ne peut sans témérité résister à tant de suffrages ajoutés à l'admiration de ses contemporains.

Il est vrai qu'aujourd'hui peu de gens sont capables de l'étudier dans sa langue, que ceux même qui le lisent dans la traduction latine avouent la plupart ingénument qu'ils ne le trouvent pas encore trop intelligible, et que nos plus habiles écrivains

1. Je n'ai rien à dire de ces essais d'imitation, sinon que, malgré tout son travail et même malgré la finesse de ses aperçus, Lamotte y a été fort malheureux. Il est difficile de rien trouver de plus froid et de moins érotique que ses chansons d'amour. Le style est presque tout dans la poésie de sentiment, et le style manquait malheureusement à notre poëte.

auraient peine à en faire une traduction française exacte et en même temps agréable.

Mais cette difficulté n'est pas tout à fait la faute de Pindare. L'obscurité de ses pensées s'est accrue à mesure que les circonstances qui y avaient rapport se sont effacées, ou que sa langue est devenue moins familière. Ces longues digressions qu'on lui a tant reprochées, étaient, comme je l'ai* déjà fait voir, l'inconvénient inévitable de ses sujets, et d'ailleurs les fables qu'il y racontait des dieux intéressaient alors les peuples autant qu'elles nous sont aujourd'hui indifférentes.

Ces figures quelquefois si excessives, ces manières de parler aussi obscures qu'emphatiques, étaient du goût de son siècle. Les Grecs les affectaient surtout dans leurs dithyrambes, ce qui fit naître ce proverbe : *Cela s'entend moins qu'un dithyrambe.* On prétend même qu'Aristophane a voulu railler ces poëtes, et particulièrement Pindare, dans cet endroit où il fait dire à Socrate, en parlant des nuées : *Ce sont elles qui nourrissent les philosophes, les médecins, les devins, les amants et les poëtes lyriques.* Mais enfin, autant qu'on le peut, il faut distinguer dans les auteurs les défauts de leur temps d'avec leurs défauts particuliers.

Pour donner une idée de Pindare avec moins de risque d'ennuyer, j'ai substitué des héros de nos jours aux vainqueurs des jeux olympiques, et la flûte que nous connaissons, à celle que décrit Pindare, et qui n'est plus en usage.

J'ai développé quelquefois ses pensées, et j'y ai ajouté quelques transitions, pour ne pas trop heurter notre goût. A cela près, j'ai conservé autant que j'ai pu ses idées, son* ordre, son esprit de narration, la hardiesse de son style et quelquefois son excès, surtout dans l'ode où je le fais parler lui-même, et dont je ne dis rien ici pour ne pas répéter l'argument qui la précède[1].

Horace est le premier, comme il le dit lui-même, qui ait fait entendre aux Latins la lyre des Grecs ; il pouvait dire encore qu'il l'avait perfectionnée ; personne ne lui eût contesté cette gloire.

1. Lamotte est ici plus favorable à Pindare qu'il ne l'est en d'autres endroits, particulièrement dans deux de ses fables. Voyez le Discours préliminaire de la traduction de Pindare, par M. F. Colin.

Il avait sur l'avenir les mêmes principes qu'Anacréon, qu'il a peut-être un peu trop rebattus dans ses odes ; mais il avait en même temps un naturel heureux, soutenu de la meilleure éducation, et à la reserve de certains penchants qui, à la honte de son pays et de son siècle, n'y étaient pas aussi odieux qu'ils auraient dû l'être, on peut regarder Horace comme un des plus honnêtes hommes de l'antiquité. Il avait l'esprit étendu, varié, délicat et fleuri. Né également pour la satire et pour la louange, ses railleries pénétraient d'autant plus qu'elles étaient moins grossières, et ses louanges, dégagées de cet air de flatterie qui rebute, pouvaient plaire même à ceux à qui elles ne s'adressaient pas.

Exact et riche dans ses descriptions, il y mêle toujours de ces traits naïfs qui mettent presque les objets sous les yeux. Enjoué dans sa morale, il instruit d'ordinaire sans* paraître y penser, et hors quelques occasions où il s'emporte contre les vices des Romains avec la véhémence d'un censeur, ses préceptes sont toujours accompagnés d'un agrément qui ne contribue pas peu à les faire goûter. Enfin Horace a presque traité tous ses sujets, toujours d'une manière nouvelle, avec des figures et des expressions également heureuses et hardies[1].

J'ai osé traduire quelques-unes de ses odes, où je serai demeuré sans doute fort au-dessous de mon original ; mais comme il n'y en a point encore de traduction publique en vers français, qu'il n'en a couru de temps en temps dans le monde que de simples imitations, et même la plupart en vers irréguliers, je me suis encore laissé gagner à la nouveauté.

J'ai donc traduit cinq de ses odes en strophes régulières, où j'ai tâché de rendre toutes ses idées, presque toujours dans le même nombre de vers qu'elles sont rendues dans l'original. J'ai étendu quelquefois ses fables, et fait entrer, pour ainsi dire, le commentaire dans le texte, parce que ce qui s'entendait à demi mot du temps d'Horace, n'est pas aujourd'hui aussi connu, et il me semble que dans une traduction où l'on veut plaire, le

1. Voilà un éloge d'Horace tracé de main de maître. On sent que Lamotte parle avec amour d'un homme qui devait, dans les relations de la vie, montrer une douceur et une égalité d'âme analogues aux siennes.

traducteur doit suppléer ainsi à la distance des temps et tâcher toujours de rendre l'équivalent, aussi bien pour les faits que pour les pensées. *

C'est par cette raison que je n'ai pas traduit littéralement l'endroit de l'ode à Mécénas, où Horace parle des Lapithes, de l'ivresse d'Hylée et de la révolte des Géants. J'ai suivi une excellente remarque de M. Dacier. Il prétend que toutes ces fables qu'Horace rassemble ne sont qu'une allusion aux guerres civiles, à la défaite d'Antoine et aux victoires d'Auguste, sans quoi le poëte n'aurait pas eu raison de confondre ces fables avec des événements de la république, et de les proposer ensemble à Mécénas comme le sujet de son histoire. Le sens caché d'Horace s'entendait aisément par les Romains, et ce détour même rendait la louange beaucoup plus délicate, et faisait une véritable beauté; mais aujourd'hui il n'y a plus dans les paroles d'Horace que l'apparence d'un contre-temps; ainsi j'ai cru devoir mettre à la place de l'allusion, les choses qu'elle faisait penser, afin de rendre ma traduction aussi claire que l'ode pouvait l'être du temps d'Horace.

J'ai pris encore en quelque autre endroit la liberté de changer le tour et la pensée d'Horace, pour un sens qui m'a paru plus agréable. Voilà un aveu un peu téméraire, mais on nous doit pardonner ces hardiesses, pourvu qu'elles ne soient pas fréquentes. Rien ne refroidit tant le génie qu'un respect superstitieux pour l'original. Il est cause ordinairement* qu'un traducteur idolâtre, pour vouloir rendre trop exactement toutes les beautés de son auteur, n'en rend en effet aucune : car il est impossible, surtout en vers, que toutes les circonstances d'une pensée passent avec un bonheur égal d'une langue dans une autre. Il faut opter. On doit quelquefois négliger les mots les moins importants pour enchérir, s'il se peut, sur les essentiels, afin de rendre par ces compensations, plutôt le génie et l'agrément général, que le détail scrupuleux des phrases, toujours languissant et sans grâce. C'est par là qu'un traducteur peut être excellent, c'est par là qu'un lecteur équitable doit juger de son mérite.

Il m'a paru, en examinant les odes d'Horace, qu'il ne *con-*

naissait pas, non plus que les Grecs ses modèles, ou, pour mieux dire, qu'il négligeait aussi bien qu'eux un art que les lyriques modernes ont observé, et dont ils ont abusé même assez souvent : c'est d'arranger tellement ses pensées dans chaque strophe, qu'il y ait une gradation de sens, et qu'elles finissent toujours par ce qu'il y a de plus vif et de plus ingénieux[1].

L'abus de cette méthode a produit les pointes, où l'on ne cherchait qu'à surprendre et à éblouir l'esprit, mais aussi en la négligeant, on perd un des plus sûrs moyens* de plaire. Une bonne chose ne le paraît presque pas après une meilleure, au lieu qu'en changeant d'ordre, elles font l'une et l'autre leur impression, et l'esprit parvenu ainsi par degrés à un sens complet et digne de son attention, se repose naturellement avant que de passer à un autre.

C'est ce repos que suppose la séparation des strophes, et l'on comprend assez par là qu'il y faut autant que l'on peut, et sans préjudice du bon sens, ménager une espèce de chute capable de causer quelque surprise et de donner quelque exercice à l'esprit.

C'est dans cette vue que j'ai osé prêter quelques vers à Horace, pour fermer les strophes un peu plus à notre manière; car, comme je l'ai déjà dit, toujours attentif à s'exprimer proprement et avec délicatesse, il ne s'embarrassait pas d'ailleurs de cette gradation dont je parle ; il ne finissait pas même toujours son sens avec la strophe, et il était obligé d'enjamber sur la suivante[2].

1. Il n'est pas très-facile de comprendre exactement ce que Lamotte veut dire ici. Je ne sache pas de poétique qui recommande de suivre en effet cette gradation dans toutes les stances d'une ode, de sorte que chacune parût une espèce d'épigramme ou de madrigal. Il y a plus : je viens de relire plusieurs odes de Malherbe, de Rousseau, de Lamotte lui-même, sans y trouver habituellement cette gradation de sens et ces chutes ingénieuses dont parle notre auteur. Je n'y ai trouvé, en général, que ce qui caractérise nos stances, savoir, un sens nettement terminé. Il est bien vrai que cette terminaison agit souvent sur nous, par cela seul que la pensée se complète et se ferme, comme si ce trait final avait plus de valeur que ce qui précède. Mais c'est une illusion acoustique. On s'assure, en déplaçant les vers, qu'à l'exception de quelques stances remarquables, le poëte n'a pas du tout cherché l'effet dont il s'agit ici.

2. Était-ce un obligation ? n'est-ce pas plutôt parce qu'Horace ni les Grecs ses

J'ai peine à croire que ce ne fût pas là un vrai défaut, car la mesure de chaque strophe avait sans doute été ordonnée pour l'agrément, et cette mesure était violée, lorsqu'un sens suspendu obligeait d'y ajouter de nouveaux nombres; ou si l'on ne faisait aucune violence à la mesure, ce devait être une fatigue pour l'esprit de se sentir arrêté* sur un sens interrompu[1]. Ce qui me confirme dans ma pensée, c'est qu'Horace est plus retenu sur cet usage, qu'il ne l'aurait été s'il l'eût cru sans conséquence.

Je n'ai rien dit de Sapho ni d'Alcée, parce que leur caractère est déjà assez peint dans une des odes que j'ai traduites d'Horace. Ainsi, il ne me reste qu'à dire un mot de l'ode française, et des auteurs qui ont acquis le plus de réputation dans ce genre.

Je ne remonterai que jusqu'à Ronsard; peut-être est-ce déjà trop. Ses ouvrages ne sont plus lus, et je ne crois pas que beaucoup de gens veuillent juger par leurs yeux de ce que j'en vais dire.

Cependant, j'oserai avancer qu'il a imité Pindare, en homme qui connaissait son modèle; jusque-là que ce qu'il emprunte d'Horace devient pindarique entre ses mains. On retrouve partout dans ses odes ces images pompeuses, ces graves sentences, ces métaphores et ces expressions audacieuses, qui caractérisent le poëte thébain. Il paraît même assez saisi de cet enthousiasme qui entraînait Pindare; et le mauvais succès de l'imitateur vient moins d'avoir mal suivi son modèle, que de n'avoir pas connu le génie de la langue française.

Ronsard ne laissa pas d'être l'admiration * de son siècle;

prédécesseurs ne trouvaient aucun inconvénient à enjamber d'une strophe sur l'autre, qu'ils ne s'astreignaient pas à clore le sens à la fin de chacune? Remarquons que les anciens ne reprochent nulle part aux lyriques grecs de ne s'être pas arrêtés à la fin de leurs strophes, et si nous jugeons que cet effet devait être détestable, c'est parce que nous transportons à tort notre système de prononciation dans la poésie ancienne (Voyez le *Cours supérieur de grammaire*, t. II, liv I, ch. 8, p. 14).

1. Même erreur. Quand on accentue le latin comme le faisaient les Romains, on reconnaît que la fin des vers et la fin des strophes demeurent très-distinctes sans aucun intervalle qui les sépare du commencement suivant.

mais sa gloire ne lui survécut guère, et il est enfin tombé dans un oubli dont il n'y a pas d'apparence qu'il se relève. Il est vrai que Pindare eut à peu près la même fortune; et au rapport d'Athenée, du temps d'Eupolis le comique qui vivait cent ans après ce poëte, sa muse était déja tombée dans le mépris; mais elle reprit bientôt l'empire, que personne depuis n'a osé lui contester.

Il n'y a pas lieu d'espérer une pareille révolution pour Ronsard; et d'autant moins, qu'il a été suivi d'un poëte pour qui le bon goût a réuni tous les suffrages, et plus digne sans comparaison de servir de modèle à l'ode française.

Malherbe nous a fait connaître dans les siennes le prix des pensées raisonnables, et des expressions propres et naturelles; car pour ne pas entrer dans un trop grand détail, je laisse Maynard et Racan, quoique dans les odes du dernier il y ait beaucoup de noblesse, et dans celles de l'autre beaucoup de netteté. C'est en quoi surtout excella Malherbe. Son sens se présente de lui-même; et le tour heureux de ses phrases met pour l'ordinaire sa pensée dans tout son jour.

Quoique nourri des beautés des anciens, il en a rarement paré ses ouvrages : content de s'en être servi à se perfectionner le goût, * il semble avoir songé dans la suite à les égaler plutôt qu'à les imiter. Ses descriptions sont vives, ses comparaisons justes et choisies, ses figures variées; mais il ne s'en permet jamais de trop hardies; et sage jusque dans ses emportements, comme l'a dit un grand critique, il a presque toujours fait voir qu'on peut être raisonnable sans être froid.

Je suis surpris cependant qu'après ses stances sur les larmes de saint Pierre, imitation où il paraît adopter avec plaisir les mauvaises pointes de son original, il ait pu revenir sitôt au judicieux et au vrai. Je sais bien que dans ses stances amoureuses il en est encore sorti plus d'une fois; mais l'amour était alors, et a été longtemps après, l'écueil des poëtes. Au lieu de sentiments naturels, ils n'employaient que des pensées subtiles et tirées qui n'effleuraient pas seulement le cœur. Voiture même n'est plus Voiture dans ses lettres amoureuses. Les auteurs de son temps ne savaient que donner la préférence à leurs maî-

tresses sur l'aurore et sur le soleil; presque tous les ouvrages de poésie roulaient sur cette seule idée; et je ne comprends pas comment on a pu remanier tant de fois une pensée qui devait ennuyer dès la première[1].

Malherbe, en matière d'amour, dit souvent des choses aussi outrées. Je désespère * de l'atteindre dans ses odes héroïques; mais je ne voudrais pas l'imiter dans ses odes amoureuses : car j'appelle *odes* ce qu'il n'a appelé que *stances*. Il croyait apparemment que l'ode ne convenait qu'à de grands sujets.

On pourrait encore reprocher à Malherbe un défaut qui lui est commun avec la plupart des auteurs : c'est de s'être loué lui-même aussi fortement qu'il méritait d'être loué par les autres. Cet usage a commencé avec les poëtes, et on dirait qu'ils se sont copiés depuis les uns les autres, pour célébrer leur mérite et se couronner de leur propre main. Ils félicitent le siècle qui les a vus naître; ils jouissent d'avance de l'admiration de la postérité, et leurs ouvrages ne craignent que les ruines du monde. Cela est presque devenu le style de l'ode : les bons et les mauvais auteurs l'emploient également; et moi-même, à proportion, je suis tombé là-dessus dans les plus grands excès. Mais je reconnais de bonne foi ma faute; et je tâcherai à l'avenir de faire mieux, et de m'en piquer moins[2].

A en juger de sang-froid, je ne saurais croire que l'orgueil soit une bienséance de la poésie. S'il met quelque feu dans un ouvrage, et s'il fait regarder à de certaines gens les poëtes comme des hommes inspirés, il les avilit à des yeux plus philosophes, * qui les regardent comme des fous ivres de leur art et d'eux-mêmes. Si cependant le mérite peut excuser ce défaut, Malherbe est assez justifié, puisque tout le monde est convenu

1. Critique très-juste et qui, du reste, est toujours à propos, car il n'y a pas d'époque où le public n'ait une manie à laquelle les poëtes médiocres se soumettent à qui mieux mieux. C'était alors l'*aurore* et le *soleil;* c'est aujourd'hui un *ange*, un *cœur d'homme* ou un *cœur de femme*, et des exclamations, et des phrases suspendues, etc., etc.

2. Lamotte est souvent revenu sur le défaut des poëtes lyriques qui se vantent, c'est en effet une coutume antique un peu déplacée chez nous. Toutefois il faut reconnaître que ces déclarations n'ont pas toujours été sans charme; et qu'il sied assez à Malherbe et à Horace d'annoncer leur immortalité.

avec lui de la perfection de ses vers : mais sa gloire en serait-elle moins grande, quand on ne le compterait pas lui-même au nombre de ses admirateurs?

De quelque beauté pourtant que fussent les vers de Malherbe, ils ne laissèrent pas de donner encore beaucoup de prise à la critique. L'Académie examina ses stances pour le roi allant en Limosin : il n'y en eut qu'une qu'elle admira tout entière. Les autres furent toutes convaincues de quelques défauts; et rien ne prouve mieux, dit M. Pélisson, que les vers ne sont jamais achevés [1].

J'avais intérêt de rapporter cette circonstance; et je voudrais en effet que le lecteur s'en souvînt à chaque faute qu'il remarquera dans mes odes; il en serait plus disposé à me faire grâce [2].

Eh! le moyen que la mesure des vers, la tyrannie de la rime, jointe surtout à la contrainte de l'ode, ne nous arrachent quelquefois un mot que nous sentons bien n'être pas le plus juste, mais que nous nous pardonnons en faveur de quelque beauté que nous serions obligés de sacrifier avec lui? *

C'est la meilleure excuse que je puisse donner à des personnes que j'honore et qui m'ont fait des critiques judicieuses, dont je n'ai pu profiter. J'ose les assurer que ce n'est ni obstination, ni paresse; mais l'impuissance du poëte, et peut-être aussi celle de l'art [3].

1. Cette observation n'est pas très-concluante; une société littéraire ne juge généralement pas bien de la poésie. La raison en est que, dès qu'une pensée ou une expression sortent du moule commun, pour peu qu'il y ait dans son sein un critique méticuleux qui la signale comme répréhensible ou douteuse, la compagnie entière craint d'autoriser par son suffrage quelque chose d'irrégulier; elle trouve plus sûr de s'unir au blâme et réserve ainsi presque toujours son approbation officielle aux choses médiocres. Voilà comment l'Académie s'est montrée si sévère aux stances de Malherbe; voilà, d'un autre côté, comment on ne trouve pas, pour ainsi dire, entre les pièces qu'elle a couronnées depuis deux siècles, un seul morceau de premier ordre, ou qui ait suffi pour sauver de l'oubli le nom du lauréat. Voyez nos *Thèses de critique*, n° I, p. 30 et suiv.

2. Lamotte se trompe ici. On ne fait pas grâce aux poëtes, on les admire ou on les laisse là, et ce qui fait lire et relire les poëmes ce sont les beautés qui y sont et non les fautes qui n'y sont pas.

3. L'art n'est jamais en faute, puisque ce n'est qu'une abstraction. C'est l'artiste qui fait bien ou mal. Lamotte veut dire, sans doute, qu'il peut se trouver dans les

Au reste, je ne ferai point ici d'avance l'apologie de mes odes; le public n'en jugerait pas plus favorablement. Je n'ai à le prévenir que sur deux choses.

La première est une contradiction apparente sur la fin du poëme épique, entre mon ode *Du Parnasse* et cette dissertation même. J'ai avancé au commencement de ce discours que le poëme n'avait essentiellement d'autre fin que de plaire; au lieu que dans l'ode je lui suppose le dessein d'instruire. Mais il s'agissait là de célébrer les Muses, j'y devais adopter des préjugés qui leur font honneur; ajoutez que la chose est quelquefois véritable, et qu'il y a des poëmes où l'on s'est proposé l'instruction. Mais j'ai dû dire ici les choses précisément comme elles sont, ou du moins comme je les pense [1].

La seconde chose sur laquelle j'ai à prévenir le lecteur, est mon audace poétique dans l'ode *De l'Émulation*. Quelques gens pourraient croire d'abord que j'y manque de respect aux anciens, et j'avoue que* cela me siérait moins qu'à un autre. Mais qu'on y prenne garde, je me tiens toujours dans de justes bornes: je relève les obligations qu'on a aux anciens, et je me contente d'animer les modernes à une émulation que je crois nécessaire et sans laquelle le génie refroidi se contenterait toujours du médiocre [2].

J'évite même d'entrer dans cette question si fameuse qui a fait une espèce de schisme dans les lettres. Je laisse à décider

conditions d'une combinaison, d'une situation donnée, quelque contradiction qui rend l'exécution impossible : par exemple, si un peintre représente un danseur, tout le talent du monde n'empêchera pas l'image de rester immobile, tandis que la vérité de l'imitation voudrait qu'il dansât en effet. On comprend de même qu'il y a dans les ouvrages littéraires des conditions auxquelles il est impossible de satisfaire à la fois; c'est là qu'on pourrait avec quelque vérité accuser la *faute de l'art*. Mais alors c'est à l'artiste de faire si bien que le lecteur ou le spectateur n'y fassent aucune attention et passent sans s'en douter par-dessus cette imperfection.

1. Que l'opinion de Lamotte soit fondée ou non, qu'il soit ou ne soit pas fidèle à ses opinions théoriques dans la composition d'une ode, qu'est-ce que cela fait au lecteur? Quelle triste manie chez les poëtes de croire qu'on s'occupe d'eux sans cesse, tandis que leur plus grand talent est de se faire oublier de celui qui les lit et qui s'en souvient alors quand il les a lus!

2. Même observation. Faites de belles odes, s'il est possible, et personne ne s'inquiétera si vous avez tenu la balance égale.

aux savants, qui l'emporte des anciens ou des modernes. Ma hardiesse ne va qu'à poser pour principe la possibilité de surpasser nos maîtres ; et il me semble qu'on est enfin parvenu à en convenir : mais quand cette idée serait aussi fausse qu'elle est vraie, l'illusion ne laisserait pas d'avoir encore ses avantages. On fera toujours d'autant plus d'efforts pour atteindre les anciens, qu'on désespérera moins de les passer.

Je conviens que qui ne sait pas les admirer où ils sont admirables, n'écrira jamais rien que de médiocre. Aussi n'est-ce pas contre une admiration éclairée que je m'élève, mais contre un sentiment aveugle que l'on s'impose sur la foi d'autrui, qui ne discerne point comment et jusqu'où les choses sont belles, et qui prodigue aux défauts mêmes les éloges qui ne sont dus qu'aux vraies beautés. En un mot, ce n'est point un * préjugé légitime que je condamne, c'est un joug que je secoue, et j'ai cru que cette expression devait lever seule tous les scrupules [1].

Qu'on me pardonne encore cette réflexion : ce qui choque le plus les partisans des anciens dans le jugement qu'on porte en faveur des modernes, c'est l'orgueil qu'ils en croient la source. Ils regardent ceux qui portent ce jugement comme idolâtres d'eux-mêmes, et s'attribuent, au mépris des anciens, une force de raison et une supériorité de génie qu'ils n'avaient pas. Tant pis pour ceux qui se séduiront si grossièrement ; pour moi je comprends qu'on peut être modeste en espérant de passer les anciens. Il resterait encore assez de raisons de l'être pour ceux qui les passeraient en effet. Nous avons un avantage qui manquait aux anciens, puisqu'ils sont nos maîtres, et qu'ils n'en ont pas eu, du moins d'aussi parfaits. Un génie médiocre, formé sur leurs exemples, peut tenir lieu du génie excellent qu'ils ont eu sans autre secours ; et enfin la perfection des ouvrages pourrait être de notre côté, que l'avantage du mérite personnel serait encore du leur. L'émulation peut donc subsister avec la modestie, et je demande seulement qu'on nous la permette à cette condition.

Je n'ai rien à dire sur mes autres odes, * sinon que je les ai

1. Tout cela est matière de dissertation philosophique et non sujet d'ode.

arrangées pour la variété. Ainsi je finis en me faisant honneur, auprès du public, du succès qu'ont déjà eu plusieurs des ouvrages que je lui offre. Le *Parnasse*, les *Fanatiques*, *Astrée*, l'*Homme*, le *Poëme des Apôtres*, et celui du *Plaisir* sont déjà connus par le jugement qu'en a porté l'académie des Jeux Floraux; et l'ode de la *Gloire* et du *Bonheur du roi dans les princes ses enfants*, et celle de la *Sagesse du roi supérieure à tous les événements*, ont aussi pour elles le jugement de l'Académie française. Les suffrages de juges aussi éclairés entraînent toujours l'approbation générale. Je crains cependant d'être l'exception de cette règle [1].

Je mets à la suite de mes ouvrages deux odes françaises où l'on me loue, et quelques traductions latines où l'on m'embellit. Il y a un air de vanité à exposer ainsi au public des témoignages si flatteurs pour moi; et c'est là-dessus que j'ai cru devoir me justifier.

Je ne prétends point me défendre d'une sensibilité raisonnable: j'ai tâché d'y réduire les premiers mouvements que m'auraient pu causer des éloges exagérés; et c'est dans cette disposition jointe à la reconnaissance, que je les imprime. La plupart ont déjà couru dans le monde. On pourrait m'accuser d'une indifférence superbe, si j'évitais de * m'en faire honneur. Peut-être même jugera-t-on sur ces ouvrages, que j'ai eu moins à combattre la crainte de paraître vain, que celle d'être effacé par ceux qui me louent [2]. C'est un risque que je cours avec plaisir; et la reconnaissance d'un auteur ne saurait guère aller plus loin *.

1. Expression agréable d'une modestie douteuse. Sans examiner ce que valent les témoignages invoqués ici, disons qu'ils ne font rien du tout à ces ouvrages.

2. Même observation. Les vrais poëtes parlent moins d'eux-mêmes et de leurs ouvrages, et, à mon sens, leur modestie est plus sincère.

VI

RÉPONSE A M. DESPRÉAUX.

(Tome V, p. 84 à 99.)

J'aurais pu ne pas comprendre cette pièce au nombre des discours et paradoxes littéraires de Lamotte, puisque l'auteur ne fait que défendre un jugement qu'il avait porté sur un vers de Racine. Toutefois, comme la pièce est courte, qu'elle est d'ailleurs célèbre par l'urbanité exquise de la discussion[1] et que presque toutes les pensées y sont vraies, on jugera sans doute qu'il eût été fâcheux de ne la pas insérer dans notre recueil. Elle se rattache d'ailleurs au discours précédent *sur la Poésie et sur l'Ode en particulier*.

Lamotte, en effet, ayant, dans cet ouvrage, blâmé comme déplacé un vers du récit de Théramène dans *Phèdre*, Boileau combattit ce sentiment dans sa onzième Réflexion imprimée en 1710, par des raisons que Lamotte examinera tout à l'heure, et avec une énergie qu'on ne devait pas attendre de son âge. Il avait soixante et quatorze ans lorsqu'il écrivit cette défense d'une touche si vigoureuse et si ferme. C'est un des exemples qui montrent le mieux la solidité de sa raison, comme la lance qu'il voulut rompre en faveur de son ami, mort depuis onze années, prouve à la fois la noblesse de son cœur et la constance de ses affections.

Cette belle intelligence s'éteignit l'année suivante en 1711 ; la quatrième édition des *Odes* de Lamotte n'ayant paru qu'en 1713 et 1714, c'est à Boileau mort que s'adressait sa réponse, comme il le dit au commencement de son discours. Mais cette circonstance même est exposée avec tant de grâce, de modestie, et le ton de la réponse est d'une si exquise urbanité, que cette lettre est justement citée comme un modèle, et mérite d'être étudiée sous ce rapport par tous ceux qui tiennent à conserver intact le dépôt de la vraie politesse française.

En parlant des expressions audacieuses, dans mon discours sur l'Ode, j'ai dit qu'elles ne convenaient proprement qu'au poëte lyrique, et au poëte épique, quand il ne fait pas parler ses

1. Daunou, note sur la onzième Réflexion de Boileau sur le *Traité du Sublime*

personnages, et j'ai cru que, dès qu'on introduisait des acteurs, il fallait se contenter du langage ordinaire, soutenu seulement de l'élégance et des grâces que pouvait comporter leur état[1].

J'ai cité de plus, pour exemple de l'excès que les auteurs de théâtre doivent éviter, le vers célèbre que M. Racine met dans la bouche de Théramène :

Le flot qui l'apporta, recule épouvanté.

M. Despréaux, digne ami de * M. Racine, lui a fait l'honneur de le défendre, en me faisant celui de combattre mon sentiment, qu'il eût pu juger sans conséquence, s'il m'avait traité à la rigueur[2].

Il employa sa onzième Réflexion sur Longin, à vouloir démontrer que le vers en question n'est point excessif. Je ferais gloire de me rendre s'il m'avait convaincu; mais comme les esprits supérieurs, quelque chose qu'ils avancent, prétendent payer de raison et non pas d'autorité, je fais la justice à M. Despréaux de penser que, s'il vivait encore, il trouverait fort bon que je défendisse mon opinion, dût-elle se trouver la meilleure[3].

Je me justifierai donc le mieux qu'il me sera possible, et, pour le faire avec tout le respect que je dois à la mémoire de M. Despréaux, je suppose que je lui parle à lui-même, comme j'y aurais été obligé, un jour qu'il m'allait communiquer sa Réflexion, si quelques visites imprévues ne l'en avaient empêché.

Ce que la haute estime que j'avais pour lui, ce que l'amitié dont il m'honorait m'auraient inspiré d'égards en cette occasion, je vais le joindre, s'il se peut, à l'exactitude et à la fermeté qui m'eussent manqué sur-le-champ et en sa présence. *

J'aurais peine à trouver des modèles dans les disputes des gens de lettres. Ce n'est guère l'honnêteté qui les assaisonne; on attaque d'ordinaire par les railleries, et l'on se défend sou-

1. Ce principe est juste dans sa généralité. Le tort de Lamotte est d'avoir cru qu'on en pouvait déduire des conséquences rigoureuses et sans aucune exception; de là la forme un peu abstraite de sa discussion.

2. Phrase d'une modestie charmante et d'une tournure naturelle et sans prétention.

3. Éloge naturel et sans fadeur des hommes d'un grand et noble génie.

vent par les injures : ainsi les manières font perdre le fruit des choses, et les auteurs s'avilissent eux-mêmes, plus qu'ils n'instruisent les autres. Quelle honte, que dans ce genre d'écrire, ce soit être nouveau que d'être raisonnable!

Je suppose donc que M. Despréaux me lit sa réflexion : je l'écoute jusqu'au bout sans l'interrompre, et comme l'intérêt de me corriger ou de me défendre aurait alors redoublé mon attention et soutenu ma mémoire, je m'imagine qu'après la première lecture j'aurais été en état de lui répondre à peu près en ces termes :

Il me semble, monsieur, que la première raison que vous alléguez contre moi est la plus propre à justifier mon sentiment. Vous dites que les expressions audacieuses qui seraient reçues dans la prose, à l'aide de quelque adoucissement, peuvent et doivent s'employer en vers, sans correctif, parce que la poésie porte son excuse avec elle. J'en conviens, monsieur, mais vous en concluez aussitôt que * le vers en question est hors de censure, parce que la même expression que Théramène emploie sans correctif, serait fort bonne en prose avec quelque adoucissement. J'accepte de bon cœur cette manière de vérifier la convenance d'une audace poétique, et il me semble qu'elle met Théramène tout à fait dans son tort; car s'il parlait en prose, et qu'il dît à Thésée en parlant du monstre : *Le flot qui l'apporta recule*, pour ainsi dire, *épouvanté*, ne sentirait-on pas dans ce discours une affectation d'orateur, incompatible avec le sentiment profond de douleur dont il doit être pénétré? Je ne sais si je me trompe, mais je sens vivement que ce *pour ainsi dire* met dans tout son jour le défaut que la hardiesse brusque de la poésie ne laissait pas si bien apercevoir[1].

1. Lamotte profite ici avec une grande adresse d'un principe que Boileau a posé d'une manière trop absolue. Il n'est pas exact, quoique cela soit vrai ordinairement, de dire que ce qui serait reçu dans la prose *à l'aide d'un correctif*, peut s'employer *sans correctif* dans la poésie. La prose et les vers sont deux formes d'un même langage; ces deux formes diffèrent sans doute en quelques points (*Haute grammaire*, liv. IV, ch. 13); mais la cause commune de l'une et l'autre c'est notre pensée, c'est donc celle-ci qui doit décider si telle ou telle expression est bonne. Le vers de Racine est-il convenable dans la position de Théramène? Si oui, il faut l'approuver quand même la pièce serait en prose; si non, il faut le

Vous ajoutez avec Longin que le meilleur remède à ces figures audacieuses c'est de ne les employer qu'à propos et dans les grandes occasions. M. Racine, dites-vous, a donc entièrement cause gagnée, car quel plus grand événement que l'arrivée de ce monstre effroyable envoyé* par Neptune contre Hippolyte? Je l'avoue, monsieur, la circonstance est grande, et si elle était unique, s'il ne s'agissait que de la peindre, je ne trouverais pas que M. Racine eût employé des couleurs trop fortes; mais la mort d'Hippolyte ayant été causée par l'arrivée du monstre, cette mort devient le seul événement important pour Théramène qui le raconte, et pour Thésée qui l'entend. C'est sans comparaison l'idée la plus intéressante pour le gouverneur et pour le père; et je ne conçois pas qu'elle pût laisser à l'un de l'attention de reste pour la description du monstre, et de la curiosité à l'autre pour l'entendre[1]. Ainsi, monsieur, en m'en tenant au mot décisif de Longin, qui veut qu'on n'emploie ces figures audacieuses qu'à propos, je ne crois pas encore que M. Racine fût dans le cas de les pouvoir prêter à Théramène.

Vous faites valoir contre moi les acclamations que le vers dont il s'agit a toujours attirées dans les représentations de *Phèdre;* car, selon vous et Longin, rien ne prouve mieux la sublime

blâmer, quoique *Phèdre* soit en vers. Nous reviendrons tout à l'heure sur ce sujet.

1. Voilà la véritable et solide raison : et c'est celle qui prouve indépendamment de toute autorité que le vers de Racine est excessif comme l'avait dit Lamotte. Celui-ci n'a pas cité d'exemple à l'appui de son opinion; les livres saints lui en fournissaient un magnifique et péremptoire. Tout le monde se rappelle ces admirables versets (1 et 7) du psaume 111. « Mare vidit et fugit, Jordanis conversus est retrorsum.... A facie Domini mota est terra, a facie Dei Jacob. » Le même sentiment que Racine prête au flot, David l'a donné à la mer, au Jourdain, aux montagnes, à la terre. Où est la différence? c'est que la puissance de Dieu est l'objet spécial ou même unique de la pensée de David qui anime et personnifie tout pour la peindre, tandis que l'horreur répandue par le monstre n'est ou ne doit être qu'un objet secondaire pour celui qui vient de perdre Hippolyte. Cela est si vrai que si Racine, changeant un peu sa scène, eût représenté le flot apportant sur le rivage le corps pâle et sanglant du jeune prince, il aurait pu sans difficulté lui prêter des regrets et de la douleur, comme Mme d'Orbe, dans *la Nouvelle Héloïse* (VI[e] partie, lettre 13), anime, sans que personne le trouve mauvais, la terre qui couvre Julie. « Je crains de fouler cette terre sacrée.... je crois la sentir palpiter et frémir sous mes pieds!... j'entends murmurer une voix plaintive : Claire, ô ma Claire, où es-tu? que fais-tu loin de ton amie?... »

beauté d'une expression que ce concours de suffrages : *Lors*, dit Longin, *qu'en un grand nombre de personnes différentes de profession et d'âge,* * *et qui n'ont aucun rapport ni d'humeurs ni d'inclinations*, *tout le monde vient à être frappé également de quelque endroit d'un discours; ce jugement et cette approbation uniforme de tant d'esprits si discordants d'ailleurs, est une marque certaine et indubitable qu'il y a là du merveilleux et du grand.*

Permettez-moi de vous dire d'abord, monsieur, qu'à prendre la supposition de Longin à la lettre, elle est presque impossible, et qu'on ne trouverait guère de sublime par cette voie; la différence d'âge, d'humeur et de profession empêchera toujours que les hommes ne soient également frappés des mêmes choses. Tout ce qui peut arriver, c'est que le plus grand nombre soit frappé vivement, et que l'impression du plaisir se répande comme par contagion sur le reste, avec plus ou moins de vivacité; encore y a-t-il toujours des rebelles, et quelquefois judicieux, qui résistent à l'approbation générale[1].

Mais, monsieur, je ne prétends point chicaner, je m'en tiens à l'expérience pour faire voir que les acclamations du théâtre sont souvent fautives, et sujettes à de honteux retours.

Rappelez-vous, je vous prie, ces vers fameux du *Cid:* *

Pleurez, pleurez mes yeux, et fondez-vous en eau ;
La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
Celle que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Vous ne sauriez douter du plaisir que ces vers ont fait, et cependant ne seriez-vous pas le premier à dessiller les yeux du public, s'ils ne s'étaient déjà ouverts sur la mauvaise subtilité de ces expressions? Je comprends pourtant ce qui charmait dans ces vers : la situation de Chimène, aussi cruelle que singulière, touchait sans doute le cœur; le brillant de l'antithèse éblouissait l'imagination; ajoutez à cela le goût régnant des pointes. On n'avait garde de regretter le naturel qui manque en

1. Observation très-juste et qui réduit à sa véritable valeur ce que l'on dit beaucoup trop souvent sur la bonté du jugement des masses.

cet endroit. Mais, me direz-vous, on en est revenu. Je n'en veux pas davantage, monsieur; les acclamations ne prouvent donc pas absolument, et elles ne sauraient prescrire contre la raison[1].

J'oserai vous dire, de plus, qu'on est aussi désabusé de l'expression de M. Racine, et je n'ai presque trouvé personne qui ne convînt qu'elle est excessive dans le personnage, quoiqu'elle fût fort belle à ne regarder que le poëte.

Ç'aurait été dommage, en cet endroit, de ne pouvoir * m'armer d'une autorité que j'ai recueillie depuis, à une séance de l'Académie, où tout ce qui se trouva d'académiciens me confirma dans mon sentiment[2].

M. Despréaux n'aurait pu moins faire en ce cas que de trouver la question plus problématique qu'il ne l'avait crue d'abord.

Mais, monsieur, aurais-je continué, vous faites une remarque importante sur la différence que j'ai voulu mettre entre le personnage et le poëte. Le personnage, selon vous, peut être agité de quelque passion violente, qui vaudrait bien la fureur poétique, et le personnage alors peut employer des figures aussi hardies que le poëte[3].

Écartons, s'il vous plaît, l'équivoque des termes, afin qu'il n'y en ait pas non plus dans mes raisons. Si vous entendez,

1. Excellente critique, excellente analyse de nos jugements littéraires. Il y a cependant une erreur dans ces assertions. Lamotte a cru que le *naturel* manquait dans ces vers de Corneille. Distinguons; le vrai naturel, celui que nous inspire la nature même s'y trouve; car tout le monde a pu remarquer qu'une passion violente, quand elle ne peut agir, s'amuse elle-même à chercher et trouve une foule de petits rapports dont elle fait des antithèses en se les exagérant, comme Chimène dans les vers cités. Ces antithèses très-naturelles, nous le semblent-elles à nous autres, auditeurs ou lecteurs? Non sans doute, parce que nous ne partageons pas la passion qui nous est peinte dans son essence et sa totalité; nous n'en prenons que ce qui nous attache et nous plaît, nous rejetons tous ces *concetti*, et l'auteur qui veut nous plaire ne doit pas nous les présenter, quoique très-naturels, parce que, comme en tant d'autres points, c'est une nature qu'il ne faut pas imiter.

2. Cette raison n'est bonne que comme objection à une autorité semblable. J'ai dit plus haut (p. 107, n. 1) qu'une société littéraire fait toujours *chorus* avec quelqu'un qui lui signale une défectuosité quelque part.

3. Cette observation de Boileau est décisive; elle remet la question sur son véritable terrain. Seulement les mots qui suivent peuvent prêter à quelque équivoque.

par fureur poétique, ce génie heureusement échauffé, qui sait mettre les objets sous les yeux et peindre les diverses passions de leurs véritables couleurs ; cette idée même fait voir que le poëte est obligé d'imiter la nature, soit dans les tableaux qu'il trace, soit dans les discours qu'il prête à ses personnages, et qu'on peut traiter hardiment de fautes tout ce qui s'en éloigne. *

Si, au contraire, par fureur poétique, vous entendez simplement ce langage particulier aux poëtes, que la hardiesse des fictions et des termes a fait appeler le langage des dieux, je réponds que les passions ne l'emprunteront jamais. Ce langage est le fruit de la méditation et de la recherche, et l'impétuosité des passions n'en laisse ni le goût ni le loisir[1].

Vous m'alléguez vainement l'exemple de Virgile : vous voyez bien, monsieur, que, puisque j'ose combattre vos raisons, je ne suis pas d'humeur de me rendre aux autorités. Énée, dites-vous,

1. La distinction établie ici est très-exacte et très-lumineuse. Mais Lamotte se trompe dans ce qu'il dit de la seconde signification. Ce langage ou style poétique est justement la forme ordinaire de la versification (*Cours supérieur de grammaire*, t. II, liv. IV, ch. 13), il diffère du langage ordinaire ou de la prose par des qualités qu'il est facile de déterminer et qui ne touchent en rien à la question traitée ici, de la convenance ou de l'excès du vers de Racine. Quant à ce qu'ajoute notre auteur, que ce langage est le fruit de la méditation et de la recherche, et que les passions ne l'emprunteront jamais, cela est à la fois vrai et faux, selon le sens plus ou moins absolu qu'on y donne. Pour ramener le tout à la vérité rappelons quelques propositions dont l'examen attentif prouvera l'exactitude. 1° Le style *poétique*, c'est-à-dire *propre à la poésie* et habituel dans les ouvrages en vers, diffère de la prose même la plus élevée et indépendamment de la mesure et de la rime, par certaines figures qui y sont habituelles comme la répétition et surtout l'inversion, et par quelques ornements comme les comparaisons, les épithètes et les périphrases, que la prose n'emploie qu'avec une grande sobriété. 2° Ce langage est le fruit de la méditation et de la recherche : oui, dans sa forme régulière et admise actuellement ; non, dans les éléments de cette forme, c'est-à-dire dans les figures, les détours ou arrangements particuliers, qui nous sont tous inspirés par la nature et que la passion avait employés longtemps avant que l'art eût songé à les réunir pour en faire ce qu'on nomme des *vers*. 3° Les passions ne l'emprunteront jamais, c'est-à-dire elles ne feront pas faire de vers réguliers ; mais elles ont employé de tout temps les figures qui entrent dans la composition des vers. — Les raisons données ici par Lamotte s'appliquent évidemment non pas à la question si le vers cité de Racine est convenable, car Boileau y a répondu d'avance que tout y est le plus simple possible, et les idées, et la construction, et les termes ; mais à cette autre question bien plus générale et que nous avons déjà vue (p. 10 et suiv.), savoir, si la tragédie doit être écrite en vers.

au commencement du second livre de l'*Énéide*, racontant avec une extrême douleur la chute de sa patrie, et se comparant lui-même à un grand arbre que des laboureurs s'efforcent d'abattre à coups de cognée, ne se contente pas de prêter à cet arbre du sentiment et de la colère, mais il lui fait faire des menaces à ceux qui le frappent, jusqu'à ce qu'enfin il soit renversé sous leurs coups. Vous pourriez, ajoutez-vous, m'apporter cent exemples de même force. Qu'importe le nombre, monsieur, si j'ai raison, c'est autant de rabattu sur la perfection des anciens, et le bon sens qui est uniforme[1], n'approuvera pas chez eux ce qu'il condamne chez nous.*

Quant à l'exemple particulier d'Énée, quoi qu'on puisse dire qu'il n'est pas dans le cas de Théramène, et qu'après sept ans passés depuis les malheurs qu'il raconte, il peut conserver assez de sang-froid pour orner son récit de comparaisons, j'avoue encore qu'il m'y paraît excessivement poétique, et c'est un défaut que j'ai senti dans tout le second et tout le troisième livre de l'*Énéide*, où Énée n'est ni moins fleuri ni moins audacieux que Virgile. Peut-être que Virgile a bien aperçu lui-même ce défaut de convenance ; mais, ayant à mettre deux livres entiers dans la bouche de son héros, il n'a pu se résoudre à les dépouiller des ornements de la grande poésie.

J'aurais pu dire d'autres choses à M. Despréaux si j'avais vérifié l'endroit qu'il me cite, comme je l'ai fait depuis. Il se trompe dans le sens du passage, parce qu'il s'en est confié à sa mémoire, confiance dangereuse pour les savants même.

La preuve qu'il a cité de mémoire, c'est qu'il place la comparaison au commencement du second livre, au lieu qu'elle est vers la fin. Il est tombé par cette négligence dans une double erreur : l'une, de croire qu'Énée se compare lui-même à * l'arbre,

1. J'approuve toujours de tout mon cœur cette indépendance de jugement qui porte Lamotte à examiner par lui-même les questions littéraires; quant à ce qu'il dit que le bon sens est uniforme, un autre écrivain français du même nom, Lamothe-Levayer avait montré combien cette assertion est fragile (*Esprit de Levayer*, in-12, 1763; p. 23, 54; 126, 349, 362, etc), et Voltaire en mille endroits et surtout dans son *Essai sur la poésie épique* (ch. I) et dans son article *Goût* du *Dictionnaire philosophique*, a réduit à bien peu de chose cette prétendue vérité.

quoique la comparaison ne tombe manifestement que sur la ville de Troie, saccagée par les Grecs; l'autre, de penser qu'Énée prête à l'arbre du sentiment et de la colère, quoique les termes dont Virgile se sert, ne signifient que l'ébranlement et les secousses violentes de l'arbre sous la cognée des laboureurs[1].

Je ne puis m'empêcher de dire ici que les auteurs ne sauraient être trop en garde contre ces sortes de méprises, parce que rien n'est plus propre à diminuer leur autorité; mais j'ajouterai que ceux qui aperçoivent ces fautes n'en doivent pas tirer trop d'avantage contre ceux qui y tombent. On va quelquefois, en pareille occasion, jusqu'à accuser un homme de n'entendre ni la langue ni l'auteur qu'il cite, et l'on traite témérairement d'ignorance grossière ce qui peut n'être qu'un effet d'inattention. Quelle extravagance serait-ce, par exemple, d'accuser M. Despréaux, sur ce que je viens de dire, de n'entendre ni Virgile, ni le latin? et cependant, on a fait cette injure à d'autres, peut-être avec aussi peu de fondement[2].

Je finis enfin ma réponse comme M. Despréaux finit sa réflexion, en mettant sous les yeux le récit entier dont * il s'agit. M. Despréaux l'expose, afin qu'on puisse mieux prononcer sur tout ce qu'il a dit; je l'expose de même, afin qu'on en juge mieux de mon sentiment; et surtout pour l'application de quelques termes de mon discours sur l'ode, que M. Despréaux n'a pas trouvés assez clairs. On est choqué, ai-je osé dire, de voir un homme accablé de douleur, comme Théramène, si attentif à sa description, et si recherché dans ses termes. Je crois que les vers suivants, pleins d'expressions et de tours poétiques, éclairciront ma pensée mieux que tout ce que je pourrais dire :

Cependant sur le dos de la plaine liquide
S'élève, à gros bouillons, une montagne humide.
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes;
Tout son dos est couvert d'écailles jaunissantes;

1. Ces remarques sont exactes. Voyez l'*Énéide*, liv. II, v. 626 et suiv.

2. Observation très-judicieuse par laquelle Lamotte faisait peut-être un retour sur lui-même et une application à quelques-uns de ses censeurs.

Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux.
Ses longs mugissements font trembler le rivage,
Le ciel, avec horreur, voit ce monstre sauvage,
La terre s'en émeut, l'air en est infecté;
Le flot qui l'apporta, recule épouvanté. *

*J'avoue de bonne foi, que plus j'examine ces vers, et moins je puis me repentir de ce que j'en ai dit[1].

1. Je crois que la lecture du passage à tête reposée est plus favorable au jugement de Lamotte qu'à celui de Boileau. Daunou, dans sa dernière note sur la onzième Réflexion de Boileau, rappelle que ces vers de Racine, critiqués aussi par Fénelon et plusieurs autres écrivains, auraient pu être mieux défendus qu'ils ne l'ont été par d'Olivet et par Desfontaines; et il renvoie au mot *Amplification* du *Dictionnaire philosophique* de Voltaire. Il est vrai que l'apologie de celui-ci est un chef-d'œuvre d'adresse; mais il passe sous silence l'objection capitale que les traits blâmés ici par Lamotte se rapportent uniquement au monstre et nullement à Hippolyte. Il faut en effet bien distinguer : que la terre s'émeuve, que l'air soit infecté, que le flot recule effrayé, tout cela n'intéresse ni Thésée ni le spectateur; qu'au contraire

De rage et de douleur le monstre bondissant
Vienne aux pieds des chevaux tomber en mugissant,
Se roule et leur présente une gueule enflammée
Qui les couvre de feu, de sang et de fumée....

ces détails sont irréprochables parce qu'ils sont nécessaires, attendu que ce sont eux qui déterminent la fuite des coursiers et partant la mort du héros. — M. Geruzez, dans son édition du *Théâtre choisi de Racine*, p. 537, a d'ailleurs résumé toute la question en ces lignes peut-être un peu sévères : « Voilà ce récit si admiré et si critiqué; il ne convient ni à la douleur de Théramène ni à la confusion de Thésée, mais c'est un chef-d'œuvre de narration épique. »

POÉSIE BUCOLIQUE
ET DIDACTIQUE.

VII.

DISCOURS SUR L'ÉGLOGUE.

(Tome III, p. 281 à 325.)

Lamotte a fait une vingtaine d'églogues, auxquelles le discours qui suit sert de préface. Il donne dans ce discours la définition de ce genre de poëme, énumère les qualités qu'il croit lui convenir, et les conditions qu'il a lui-même tâché de remplir. On verra tout à l'heure, que cette partie théorique est satisfaisante. Malheureusement, dans la pratique des arts, il y a autre chose que ce que recommande et peut faire acquérir la théorie. Il y a cette fleur d'élocution, ce charme de langage, cette harmonie de la parole, sans lesquels on ne fait jamais rien que de médiocre. Ces parties manquaient absolument à notre auteur. Ne lui demandez donc pas de belles églogues ; mais, à l'occasion de ces poésies, il a fait un grand nombre de réflexions délicates et justes. C'est là ce qui fera toujours lire son discours avec intérêt.

Je ne perdrai pas de temps à rechercher ici l'origine du mot d'*églogue* : plus d'un savant s'en est donné la peine, et ce ne serait pas assez respecter le public que de lui redonner ce qu'il a déjà. Il me paraît même que ces sortes de discussions, en étalant l'érudition de l'auteur, ne servent le plus souvent qu'à confondre les idées. Les mots qui passent d'une langue dans une autre n'y conservent pas toujours leur premier sens, et les peuples qui les adoptent s'en servent, comme il leur plaît, à de nouveaux usages. Ainsi, les termes d'*idylle* et d'*églogue* ont dans notre langue un sens moins vague qu'ils ne l'avaient dans celle de Théocrite et même dans celle de Virgile. *

Il ne s'agit donc pas de savoir ce que les anciens ont entendu par ces mots, il suffit de connaître l'idée que nous y avons attachée, et ceux qui ne savent que le français sont moins capables de s'y méprendre, que des savants superstitieux en qui les anciennes idées prévalent, et à qui elles laissent du moins le petit embarras des distinctions.

Qu'est-ce donc que nous entendons par le mot d'*églogue?* Une espèce de poëme où l'on rapporte des discours et des actions de bergers, et dont le plus souvent ils sont eux-mêmes les personnages [1]. Tout poëme qui sort de ce caractère doit être mis dans une autre classe, portât-il le nom d'églogue, et tout poëme où ces conditions se trouvent est une églogue, l'auteur même lui donnât-il un autre titre.

C'est précisément sur cette espèce d'ouvrage que je hasarde ici quelques réflexions, pour lesquelles j'espère d'autant plus d'indulgence que je ne puis que glaner après le poëte pastoral qui en a déjà écrit, auteur exact et solide, tout brillant et tout ingénieux qu'il est, et qui par son caractère célèbre de précision et de grâces ne saurait guère être confondu avec aucun autre [2].

Je me réduirai à quelques observations * sur le dessein qui doit régner dans l'églogue, sur les pensées et les sentiments qui y peuvent entrer, et enfin sur le style qui lui est propre [3], car chaque genre a ses convenances particulières, et pour parler solidement, quoique poétiquement, la convenance est la mère des grâces.

Mais il me paraît important de faire connaître avant tout les personnages de l'églogue, et quels sont ces bergers que l'on y fait parler ou que l'on y fait agir. Cette idée une fois éclaircie, sera comme le principe dont les réflexions suivantes ne seront que des conséquences nécessaires.

La vie pastorale a été la première condition des hommes. Quand l'histoire ne nous l'apprendrait pas, on suppléerait à son

1. Cette définition est un peu étroite, puisqu'il y a dans Théocrite et dans Virgile des pièces auxquelles ne s'appliquerait pas la définition de Lamotte. Toutefois elle répond assez bien à l'idée qu'on se fait en général de l'églogue.

2. Il s'agit de Fontenelle. Le jugement de Lamotte est dicté par l'amitié plutôt que par le bon goût.

3. C'est, en d'autres termes, la disposition, l'invention et l'élocution, ou le plan, le sujet et l'expression.

silence, et l'on n'en imaginerait pas moins que les hommes s'en sont tenus d'abord aux biens réels que la nature leur offrait sans en aller chercher de chimériques qui ont été dans la suite le fruit de leur inquiétude et de leur vaine subtilité[1].

Ils ne connaissaient alors d'autre science que le soin des troupeaux et la culture des terres, d'autres trésors que les fruits qu'ils retiraient de leur travail, ni d'autres plaisirs que ceux où la nature elle-même les invitait. *

C'est apparemment dans ces circonstances que naquit le chant, soit, comme le prétendent les poëtes, que le ramage des oiseaux en ait donné le goût aux bergers accoutumés à les entendre, soit que nous y avons une disposition naturelle, aussi bien que les oiseaux[2].

Quoi qu'il en soit, la poésie et la danse ne tardèrent guère à se mêler au chant, dont elles sont des dépendances naturelles. On mesura des paroles pour les ajuster aux sons que le plaisir inspirait, et ces sons et ces nombres faisaient prendre naturellement aux corps des mouvements réglés qui marquaient la cadence de ces premiers airs. La joie qui enfanta ces essais, leur donna tous les jours de nouveaux accroissements, et il ne fallut pas sans doute beaucoup d'années pour les porter à une assez grande perfection[3].

L'amour profita bien de ces découvertes; c'était presque la

1. Phrase déclamatoire. Les biens que la nature nous offre sont les racines et les fruits sauvages qui ne valent rien. Il faut les modifier profondément pour les adapter à notre usage; et ainsi il n'y a pas en réalité de *biens naturels;* il n'y a de vraies valeurs que celles qui sont créées par le travail de l'homme. Dans ce sens, il est évident qu'il n'y a pas entre ces biens la distinction que Lamotte veut établir; que le blé tiré de la terre est un produit de notre industrie comme l'or et l'argent.

2. Cette dernière hypothèse est la seule vraie : il n'y a aucune ressemblance entre le chant de l'homme et celui des oiseaux, quoi qu'en ait dit Lucrèce en fort beaux vers (*De nat. rer.*, V., 1378); et les chanteurs n'ont pas plus imité les oiseaux, que les nageurs n'ont copié les grenouilles, ou les navigateurs le cygne.

3. Toutes ces considérations, bien qu'elles aient été répétées par mille auteurs, ne sont que des rêveries ou même des non-sens. Rien n'est défini, ni connu des trois termes qu'on assemble ici. Qu'était la poésie sous la main du premier poëte? le chant dans le gosier du premier aède? la danse sous les pas du premier danseur? nous n'en avons pas la moindre idée. Mais assurément il est absurde de supposer quelque chose qui ressemble à ce que nous avons aujourd'hui.

seule passion qui pût naître dans l'abondance pastorale, et cette passion, aussi bien que les autres, connaît trop ses avantages pour avoir négligé des secours qui lui pouvaient être si utiles. Les amants chantèrent donc; ils apprirent même aux roseaux à accompagner leurs chansons. Les bergères y répondaient par leurs danses. L'émulation s'y mit, on inventa des jeux, on disputa* des prix; et ainsi s'établit le règne de la poésie pastorale, qui par degrés acquit bientôt tout son éclat, et qui dépérit dans la suite, à mesure que l'univers prit une autre forme. On fonda des villes, il se forma des empires, et les hommes devenus esclaves du luxe et de l'ambition perdirent peu à peu le goût de la simplicité et de l'égalité pastorale. Alors les occupations champêtres devinrent le partage des mercenaires. Le travail servile appesantit les esprits, et la grossièreté, compagne inséparable de la misère, prit la place de cette simplicité délicate qu'avait fait naître une tranquille abondance[1].

L'églogue, qui a choisi les bergers pour ses personnages, aurait eu grand tort de les prendre dans cet état d'avilissement où ils sont tombés. Leurs discours et leurs sentiments manqueraient également de cette grâce et de cette délicatesse sans lesquelles aucune poésie ne saurait plaire. De grands poëtes, d'ailleurs fort respectables, n'ont pas dédaigné des acteurs si grossiers; mais la méprise, ce me semble, ne doit pas être tournée en règle. L'églogue doit prendre les bergers dans cet état fortuné où leurs travaux s'accordaient encore avec le loisir, et où leur esprit, en repos du côté des besoins, tournait* son activité naturelle du côté des passions agréables; elle doit les prendre dans cet état où nous les imaginons heureux, et moins bergers, pour ainsi dire, que souverains de leurs héritages et de leurs troupeaux[2].

Les personnages de l'églogue ne sont donc plus qu'une idée, mais une idée prise dans la nature, et dont nous ressentons en-

1. Suites des suppositions qui précèdent. Histoire fantastique d'un âge d'or qui n'a jamais existé depuis la chute du premier homme.

2. Même observation. La poésie a embelli les bergers de l'antiquité comme elle embellit tout. Il ne faut pas croire qu'ils aient jamais été tels que Théocrite ou Virgile nous les peignent.

core la ressemblance, quoique nous en ayons perdu les originaux.

C'est cette idée qui me servira de règle pour juger du style et des sentiments qui doivent régner dans l'églogue, quand j'aurai parlé du dessein qui en doit être la base, aussi bien que de tout autre ouvrage.

Un ouvrage ne plaît, dans quelque genre que ce puisse être, qu'autant qu'il fait apercevoir un dessein. Tout ce qui porte le caractère du hasard et du désordre est rebutant pour notre esprit, qui, ne pouvant s'empêcher de se proposer une fin, et se sentant capable d'imaginer et d'arranger les moyens d'y parvenir, veut reconnaître partout cette perfection qu'il trouve en lui-même, et méprise nécessairement tout ce qui lui paraît l'effet d'une cause aveugle.

Le jugement que nous portons des choses n'est fondé que sur ce principe. Nous * admirons dans un édifice la juste proportion de ses parties qui concourent toutes ensemble à former un tout agréable ; nous y blâmons, au contraire, tout ce qui n'est point fait l'un pour l'autre[1], tout ce qui paraît déroger au dessein général. Nous ne faisons grâce à la moindre irrégularité qu'autant que nous la jugeons inévitable; mais alors elle rentre dans la règle à notre égard, et notre vue même n'est plus blessée, dès que notre raison est contente.

Il en est de même de tous les ouvrages de poésie. La perfection consiste à y conduire l'esprit à un but par les chemins les plus convenables, de sorte que chaque pas en approche, et que tout concoure à remplir le dessein qu'on s'est proposé.

Quoique je ne veuille parler ici que de l'églogue, mes réflexions s'étendront d'elles-mêmes aux autres genres, parce que, la nature de l'esprit étant invariable, il ne saurait y avoir, pour le satisfaire, qu'une méthode uniforme dans le fond, quelque différence que la diversité des genres semble y mettre.

Rien n'est plus opposé, par exemple, que le but du poëte tragique et celui du poëte comique; cependant l'un et l'autre parviennent d'autant mieux à leur fin qu'ils* emploient des

1. Cette phrase mal construite n'empêche pas la pensée d'être vraie.

moyens qui ont entre eux les mêmes proportions et les mêmes rapports, et c'est toujours par le même art qu'ils réussissent à exciter des passions différentes[1].

Voici donc, à mon gré, quel doit être l'art de l'églogue, à l'égard du dessein : c'est de choisir d'abord une vérité digne d'intéresser le cœur et de satisfaire l'esprit, et d'imaginer ensuite une conversation de bergers ou un événement pastoral, où cette vérité se développe d'une manière sensible ou insinuante, de sorte qu'à la fin de l'ouvrage le lecteur arrive avec plaisir où on l'a voulu mener, et se repose naturellement dans la vue de la vérité qu'il découvre.

Je dis d'abord qu'il faut se proposer un objet, et que ce doit être une vérité, parce que, outre qu'il est honteux de se tromper ou de vouloir tromper les autres, on ne saurait jamais plaire par le faux. Le vraisemblable peut bien entrer dans les droits du vrai; mais si la fausseté est manifeste, l'esprit se révolte aussitôt, et il méprise jusqu'aux agréments employés pour l'établir. D'ailleurs, dès que le fond pèche du côté de la vérité, le détail et les circonstances se ressentent toujours du même vice, parce que l'erreur a ses conséquences aussi bien que la vérité[2].*

Il faut que la vérité qu'on a en vue soit propre à intéresser le cœur, parce que le plaisir ne saurait naître que des passions, mais des passions modérées. Les connaissances séparées du sentiment sont indifférentes aux hommes, et la vérité ne nous plaît qu'autant qu'elle a quelque rapport à notre bonheur. Ne comptons donc sur les lecteurs qu'autant que nous saurons les émouvoir, ils ne nous lisent point pour nous lire, mais pour s'amuser et vaincre l'ennui : si nous les laissons froids, ils se servent de leur droit naturel, ils s'en vengent par le mépris.

Je demande encore que la vérité qu'on veut exposer puisse satisfaire l'esprit, c'est-à-dire lui apprendre quelque chose : une

1. Tout ce que vient de dire Lamotte est excellent; on ne regrette qu'une chose, c'est qu'il se tienne dans les généralités au lieu de donner des exemples.

2. Tous ces préceptes, fondés sur une métaphysique subtile, ne peuvent avoir aucune utilité, ils sont à bon droit méprisés par les poëtes.

vérité triviale ne vaudrait pas la peine de l'occuper. Sa curiosité cherche toujours quelque aliment, et il rejette ce qu'il connaît déjà, à moins qu'on ne le lui présente dans quelque nouveau point de vue. Mais alors l'objet même le plus familier peut lui devenir une nouveauté véritable; il y aperçoit avec plaisir ce qui lui était échappé, il lie ce qu'il savait à ce qu'il ignorait, et il ne lui en faut pas davantage. La moindre découverte est toujours un grand charme pour l'esprit[1].

Jusque-là il n'y a rien que de commun à tous les ouvrages de poésie, depuis l'épopée * jusqu'à l'églogue. Le poëte qui n'a fait encore que le choix d'une vérité toute nue, est toujours le maître de lui donner l'habit qu'il voudra, quoique l'espèce de vérité qu'il a en vue doive le déterminer quelquefois plutôt pour une forme que pour une autre. Il y a des vérités politiques qui demandent le poëme et la tragédie; il y a des vérités civiles et morales qui demandent la comédie; et enfin de certaines réflexions sur les sentiments et les passions du cœur qui semblent appartenir naturellement à l'églogue. Il faut imaginer alors une conversation de bergers ou un événement pastoral : car c'est ce choix des événements et des personnages qui établit la différence des poëmes, et l'églogue s'est approprié les discours et les actions champêtres.

Quelque assujettie que l'églogue soit à sa matière, elle est susceptible cependant de différentes formes : le poëte s'y contente souvent de faire parler ses bergers, et alors elle est dramatique; il y parle quelquefois lui-même et raconte seul un événement, et alors elle est épique; enfin elle est quelquefois l'un et l'autre, quand le poëte amène ses personnages par une narration, ou qu'après les avoir fait parler, il ajoute à leurs discours ses réflexions particulières. Le mélange du poëte * et des bergers donnera lieu à quelques distinctions, quand je parlerai des pen-

1. On a beaucoup abusé de cette prétendue instruction tirée des ouvrages d'imagination. La vérité est qu'ils ne nous apprennent rien que nous ne sachions déjà : encore l'enseignent-ils si mal que souvent on trouve le pour et le contre dans les pièces du même auteur. Quant à la nouveauté du point de vue, elle tient presque toujours plus à la manière dont le sujet est traité qu'au sujet lui-même.

sées et du style. Je dois m'en tenir à présent à ce qui regarde le dessein[1].

Une vérité une fois choisie, pour être le principal objet de de l'ouvrage, doit se développer d'une manière sensible et insinuante. J'ai tâché de n'employer pas ces mots au hasard; voici les raisons qui m'ont engagé à les choisir. J'entends donc par ce développement un ordre de choses et de circonstances qui conduisent l'esprit par degrés à ce qu'on lui veut faire sentir; un arrangement tel que, ne laissant rien à supposer en commençant, ce qu'on dit soit toujours la préparation de ce qu'on va dire, qu'on découvre toujours de nouvelles parties de son objet liées naturellement les unes aux autres, de sorte que la curiosité soit en même temps excitée et satisfaite, et que l'esprit ne sente rien d'omis, de déplacé ni de superflu.

Cela même renferme la nécessité de cette manière sensible et insinuante que je recommande : car enfin un ouvrage de poésie, et surtout une églogue, ne doit pas être une étude, mais un amusement, qui, tout utile qu'il faut tâcher de le rendre, ne doit rien coûter à l'esprit. Outre que le sérieux et la solidité du raisonnement ne conviendraient pas à des bergers,* ils n'exciteraient pas ces douces émotions qui sont seules capables d'attacher. Il faut donc exciter les sentiments par les sentiments, réveiller toujours l'imagination par des faits et des objets agréables, offrir, en un mot, la matière des réflexions, et non pas les réflexions mêmes. Alors la vérité s'insinue d'autant mieux que celui à qui on la montre en regarde la découverte comme son propre ouvrage. Nous nous affectionnons davantage aux jugements que nous croyons porter de nous-mêmes qu'à ceux où nous ne faisons que souscrire[2].

Il faut enfin que l'églogue soit disposée de manière qu'à la fin de l'ouvrage le lecteur arrive avec plaisir où on l'a voulu

1. On dit ordinairement et plus simplement que l'églogue est en dialogue, ou en récit, ou mêlée de ces deux formes.

2. Tout ce que dit ici Lamotte sur la nécessité d'une marche raisonnable et bien suivie est très-exact, sauf les dernières lignes où il met beaucoup trop en jeu l'amour-propre du lecteur, qui n'est pour rien dans le plaisir que nous éprouvons à la lecture des bons ouvrages.

mener, et se repose naturellement dans la vue de la vérité qu'il découvre; c'est-à-dire que, comme en commençant il ne faut rien laisser à supposer, il faut aussi en finissant ne laisser rien à désirer. Il faut aussi ne présenter rien d'inutile; et c'est presque un égal inconvénient de ne pas arriver au but ou de le passer. Si vous n'allez pas jusqu'où il faut, le lecteur ne suppléera pas ce qui manque, et alors il ne comprendra rien à votre dessein, ou s'il y supplée, il ne s'applaudira d'avoir deviné ce que vous auriez dû dire, qu'en vous blâmant vous-même de ne l'avoir * pas dit. Il vous soupçonnera, au contraire, de n'avoir pas eu de dessein, si vous l'arrêtez encore, quand celui que vous paraissiez avoir est rempli, et il ne suivra plus qu'à regret un guide qui ne sait pas lui-même où il mène. Il est donc important de bien sentir les bornes de son sujet, et de s'y arrêter précisément, afin de ne laisser à l'esprit ni la fatigue de deviner ce qu'on a voulu lui apprendre, ni le chagrin d'en être détourné, quand il l'a une fois conçu.

La plupart des églogues ne sont froides et rebutantes que faute de cet art qui regarde le dessein. On croit souvent avoir assez fait d'introduire des bergers qui, rassemblant au hasard des images et des sentiments champêtres, n'ont d'autre guide de leur conversation que le caprice du poëte, ni d'autre raison de finir que sa lassitude. Alors la nuit les chasse à propos, ou la crainte d'un orage les sépare; encore se dispense-t-on quelquefois d'en alléguer le moindre prétexte, et il n'est pas étonnant qu'un ouvrage aussi peu médité ne fasse qu'une impression languissante ou même tout à fait désagréable[1].

J'ai tâché de suivre mes principes dans les églogues que je donne. Je me suis toujours proposé un dessein dont je ne garantis point la solidité, non plus que * le bonheur de l'exécution; mais, du moins, pour m'assurer, autant que je l'ai pu, de l'attention du lecteur, j'ai choisi pour l'ordinaire un événement qui pût exciter sa curiosité jusqu'à la fin, et qui, malgré le court espace de l'églogue, eût son exposition, son nœud et

1. Tout cela est juste et bien pensé, mais exprimé en un style trop abstrait et concentré dans des généralités bien vagues.

son dénoûment, afin d'exciter par là cette sorte d'intérêt qui fait le charme des pièces de théâtre [1].

Cette route que j'ai prise m'a presque assujetti en tout aux lois des grands poëmes. Il a fallu établir des caractères, exposer des intérêts, faire naître des obstacles, les lever ensuite naturellement et fixer ainsi l'état des personnages à l'égard les uns des autres, et par rapport à l'action qu'on a représentée. Je sais que tout cet art est difficile à rassembler dans un petit poëme; mais je sais aussi que l'impression en serait d'autant plus vive, si l'on était assez heureux pour y réussir.

Ce n'est pas assez pour l'églogue que le dessein en soit bien imaginé, ni même ingénieusement conduit : on veut encore que les personnages y gardent constamment leur caractère de bergers, qu'il ne leur échappe ni sentiments ni pensées qui ne leur conviennent, et enfin que le style n'y démente jamais la condition des acteurs.

Ainsi, si je ne me suis pas trompé sur* les véritables personnages de l'églogue, il doit m'être aisé de découvrir les sentiments, les pensées et le style qui lui sont propres, puisque l'un est la suite de l'autre [2].

Je commence par les sentiments, et je ne les confonds pas avec les pensées, parce que je regarde les sentiments comme le langage de la passion qui exprime le penchant ou l'éloignement qu'on a pour les objets; au lieu que les pensées sont le langage de la raison qui représente seulement les idées qu'on a des choses et le jugement qu'on en porte.

Les bergers, tels que nous les avons peints, ont le fond de toutes les passions humaines, parce qu'ils sont hommes : mais elles ne peuvent s'exercer que sur des objets champêtres, parce qu'ils sont bergers. Ils aiment les richesses, et les besoins de la vie toujours renaissants les engagent à se précautionner contre la misère; mais ils ne font point consister ces précautions dans

1. Ce dernier rapprochement est exagéré : il n'y a aucune comparaison entre l'intérêt d'une pièce de théâtre bien faite et celui d'une églogue, mais le mérite dont parle ici Lamotte est incontestable et il l'a mis dans ses idylles.

2. C'est par le sentiment et par l'observation, beaucoup plus que par des déductions logiques, qu'on trouve ce qui convient dans tous les beaux-arts.

la recherche de l'or et de l'argent, ni de toute cette opulence arbitraire que la cupidité s'est forgée à plaisir. Frappés qu'ils sont des biens naturels au milieu desquels ils vivent, c'est le nombre de leurs troupeaux, la fertilité de leurs vergers, le succès de leurs vendanges et de leurs moissons qui les intéressent ;* et c'est sur la disette ou l'abondance de ces vrais trésors, qu'ils se trouvent dignes d'envie ou de pitié [1].

Ils aiment la gloire et la distinction, c'est une impression ineffaçable que la nature a gravée dans les cœurs, pour nous lier les uns aux autres par le besoin que nous avons réciproquement de notre estime ; mais ils ne la cherchent pas, cette gloire, dans les périls des combats, ni dans les fatigues de l'étude. Ils bornent leur valeur à garantir leurs troupeaux de la rage des loups ; ils bornent leurs talents à la danse, au chant, aux exercices du corps, et c'est là que l'ambition de remporter le prix est peut-être aussi vive que celle même des conquérants.

Ils aiment le plaisir puisque c'est un désir invincible que nous tenons de la nature ; mais ils ne le font pas consister dans ces spectacles magnifiques dont ils n'ont point l'idée, ni dans ces festins somptueux et recherchés que la nature désavoue, ni dans toutes ces voluptés de caprice que l'oisiveté et la mollesse ont enseignées ; en un mot, ils n'en ont point fait un art : ils se contentent de ce que la nature leur offre d'agréable. Un beau lieu, un beau jour, le ramage des oiseaux, la voix et les flûtes des bergers, les danses et la beauté naïve des bergères ; plus* que tout le reste, la douceur de plaire à ce qu'ils aiment : voilà leur félicité, d'autant plus délicate, quoi que nous en pensions, que leur goût n'étant pas émoussé, ils sentent vivement les plaisirs simples qui sont presque perdus pour nous [2].

1. Nous voilà retombés dans la déclamation. En principe, toutes les valeurs s'estimant en argent et s'échangeant par les monnaies, il est impossible d'aimer les biens sous une nature et de les mépriser sous la forme métallique. En fait, les paysans sont les plus avares des hommes, et d'autant plus attachés à l'argent qu'ils en voient moins ou ont plus de peine à le gagner : de sorte qu'il n'y a aucune raison pour exclure les idées qui s'y rapportent. Toute la difficulté est de les bien placer et de les exprimer comme il faut.

2. Préceptes un peu puérils et faux dans leur généralité. Sans doute un berger ne peut commander des armées ; mais dans une bataille de village à village

On voit par là que l'églogue a presque un aussi grand champ pour les sentiments que tout autre poëme, puisque toutes les passions humaines y peuvent entrer, pourvu qu'elles ne roulent que sur des objets qui puissent intéresser des bergers. Qu'un berger s'applaudisse de ce que ses troupeaux s'engraissent et se multiplient, ou qu'il s'afflige de les voir dépérir; qu'il vante ses exploits contre les bêtes sauvages; qu'il goûte l'honneur de chanter mieux que les autres, ou qu'il pleure la honte d'en avoir été vaincu; qu'il célèbre les faveurs de sa bergère ou qu'il se plaigne de ses rigueurs; tout cela est également pastoral, mais seulement par l'objet de la passion et non pas par la passion même.

L'amour est ordinairement la passion dominante de l'églogue; les poëtes l'ont choisie comme la plus intéressante et la plus générale. Ils ont eu raison. Comme il n'y a presque personne qui n'aime ou qui n'ait aimé, il n'y a presque personne aussi qui n'entre dans les intérêts des * amants, et qui ne se plaise à reconnaître en eux les différentes agitations qu'il éprouve ou qu'il a éprouvées lui-même. La facilité que les poëtes ont trouvée à intéresser les hommes par cet endroit, leur a fait employer l'amour à tout. Ils l'ont mis en possession des poëmes, des tragédies et des comédies; et la meilleure preuve du charme contagieux de cette passion, c'est que des sentiments mille fois rebattus en ce genre ne laissent pas de toucher encore.

Je crois cependant que l'églogue aurait plus de peine à s'en passer que les autres poëmes, et en voici, ce me semble, la raison. Quoique dans les bergers le désir des honneurs et des richesses soit au fond le même qu'en nous, la différence des objets auxquels ils s'appliquent est si grande, qu'elle nous fait méconnaître la passion même, et nous empêche d'en être frappés; au lieu que dans l'amour tout est semblable, et les désirs et les objets. Nous n'avons que faire de changer nos idées, pour

il peut guider les siens, il peut combattre un brigand comme Cacus, un monstre comme le taureau de Marathon ou la bête du Gévaudan. Il ne soupire pas après les pompes et les spectacles, mais si, comme Tityre dans Virgile, il les a vus à la ville prochaine, il peut les décrire à ses amis, et ainsi de suite. Le champ de l'églogue est beaucoup plus vaste que ne le fait Lamotte.

nous mettre à la place des bergers amants. Ils en veulent aux mêmes biens, prennent les mêmes moyens, craignent les mêmes obstacles; et, à la scène et aux habits près, c'est notre portrait même que nous voyons [1].

Le poëte pastoral n'a donc point de* plus sûr moyen de plaire que de peindre l'amour, ses désirs, ses emportements et même ses désespoirs. Car je ne crois pas ses excès opposés à l'églogue; et quoique ce soit le sentiment de M. de Fontenelle que je regarderai toujours comme mon maître, je fais gloire encore d'être son disciple, dans la grande leçon d'examiner et de ne souscrire qu'à ce qu'on voit. Il faut que je sois bien ferme contre toute autorité littéraire, puisque je vais jusqu'à combattre la sienne : mais en ces matières toute déférence aveugle est une erreur, quand même, par hasard, elle rencontrerait la vérité [2].

Pourquoi exclurait-on de l'amour pastoral l'emportement et le désespoir? Serait-ce que l'état de berger ne les comporte pas? On aurait tort de le dire. La passion a toute son étendue dans cet état comme dans un autre. Les mépris obstinés d'une maîtresse, la préférence d'un rival, la douleur d'être trahi, peuvent produire partout les mêmes effets; ou plutôt la tranquillité de la vie champêtre les met d'autant moins à couvert des troubles de l'amour qu'elle a moins de dissipations à lui opposer.

Serait-ce que l'églogue plairait moins par la peinture d'une passion trop vive et trop douloureuse? On ne serait pas* mieux fondé à le prétendre. L'espèce de peine qu'on exciterait par là est un sentiment aussi agréable que la joie. On ne saurait jamais trop attendrir; et le lecteur a toujours grande obligation des larmes qu'on lui fait répandre.

1. Tout ouvrage littéraire peut se passer d'amour, seulement c'est un puissant intérêt dont on se prive. Plus les ouvrages sont courts et plus il est facile. toutes choses d'ailleurs égales, de négliger cet élément, puisqu'il est bien plus facile de soutenir l'intérêt pendant cent cinquante ou deux cents vers que pendant deux ou trois mille. A ce compte, l'églogue, quoi que dise Lamotte, est un des genres qui peuvent le mieux se passer d'amour, et, en effet, il y en a, comme la première de Virgile, où il ne joue aucun rôle.

2. Lamotte est ici dans le vrai; sa profession de foi sur la liberté du jugement est aussi louable que la politesse exquise avec laquelle il l'exprime.

Ainsi je pense qu'un poëte pastoral peut représenter l'amour dans toutes ses faces et en exprimer tous les effets; pourvu cependant qu'il en éloigne les crimes, et qu'il conserve à ses bergers cette innocence qui est comme l'apanage de leur condition, et qui les rend plus intéressants [1]. Mais enfin dans quelque situation qu'on mette ses personnages, il y a toujours certaines règles à se prescrire sur les sentiments qu'on leur donne. Il faut que les sentiments soient naturels, qu'ils soient délicats et qu'ils soient vifs.

On sent d'abord la nécessité du naturel; car le moyen d'être touché d'un sentiment qu'on jugerait bizarre ou forcé? Il ne saurait entrer dans le cœur qu'autant qu'il y en trouve la semence et la disposition; et si le sentiment manque tout à fait de vraisemblance, il détruit aussitôt dans l'esprit du lecteur l'illusion qu'il se faisait sur ce personnage, qui lui paraît dès lors aussi chimérique que le sentiment, et indigne, par conséquent, de son attention. *

Un sentiment peut pécher contre le naturel en deux manières: l'une, quand par lui-même il n'est pas vraisemblable; l'autre, quand il ne l'est pas par rapport au personnage à qui on le donne. Il n'est pas vraisemblable par lui-même, s'il est d'une trop grande singularité, et qu'il ne puisse naître qu'en un petit nombre de personnes : car alors le reste des hommes le jugera faux, puisqu'ils n'ont pas d'autre juge en matière de sentiments que leur propre cœur. Il n'est pas vraisemblable par rapport au caractère du personnage, quand ce caractère n'y prépare pas et que l'idée qu'on a donnée de son acteur en l'annonçant ou en le faisant parler, n'a pas une liaison naturelle avec le sentiment qu'on lui donne. Il est rare de pécher contre le naturel en la première manière, parce que les poëtes ne sentent pas d'ordinaire autrement que le commun des hommes; mais, en récompense, il n'y a que trop d'exemples du second égarement, et il

1. Pourquoi exclure les crimes? n'y a-t-il jamais dans les campagnes, de meurtres, d'incendies, de vols, de faux témoignages? N'y en a-t-il pas eu autrefois, même dans ces temps fabuleux que Lamotte croit que nous devons nous attacher à peindre? Laissez donc le poëte prendre le sujet qu'il voudra; qu'il le traite bien seulement, c'est tout ce qu'on lui demande.

est si facile d'y tomber, qu'en effet peu de poëtes s'en sauvent, parce que, ne représentant pas leur propre caractère, mais des caractères imaginés à plaisir, ils les perdent aisément de vue, et joignent, sans y songer, ce que leur propre penchant leur inspire à ce que le penchant qu'ils racontent devrait inspirer.*

Un poëte judicieux et maître de son imagination la fixe constamment à l'objet particulier qu'il peint : il compare chaque trait à tous les autres, pour voir s'ils forment tous ensemble une parfaite ressemblance. Il confronte les sentiments aux sentiments, examine leur liaison et leur rapport, ne les admet pas dans le même personnage, s'ils ne partent d'une source commune, persuadé que la nature qu'il cherche ne se trouve que dans ce point d'union, difficile à la vérité, mais absolument nécessaire[1].

Quoique rien ne plaise que ce qui est naturel, il ne s'ensuit pas que tout ce qui est naturel doive plaire. Il faut choisir et trier pour trouver l'agréable, et c'est une mauvaise manière de soutenir le choix d'un sentiment, de soutenir seulement qu'il est dans la nature. Quelquefois, sur ce principe, on honore le grossier et le bas du beau nom de naïveté. Qu'importe la naïveté sans l'agrément? Je n'épouserai pas le mauvais goût d'un auteur qui n'amasse, pour ainsi dire, que des chardons dans le même champ où il aurait pu cueillir des fleurs.

Ainsi, tout exemple et toute autorité à part, je dis qu'il faut tirer de son sujet ce qu'il y a de plus agréable, et choisir entre les sentiments qu'on veut donner à ses* personnages, les plus délicats et les plus capables de plaire.

Je ne saurais donner une idée plus sensible de la délicatesse du cœur qu'en la comparant à celle du goût. Un homme a le goût d'autant plus délicat qu'il distingue mieux dans les aliments les différents degrés du bon et du mauvais, et qu'il est plus flatté de l'un et plus blessé de l'autre. La délicatesse du cœur est précisément la même chose : elle consiste à apercevoir dans ce qui l'intéresse les plus légères circonstances et à en être vivement frappé. De deux amants, l'un craint d'être trahi, parce que

1. Tout cela est très-judicieux et très-finement remarqué.

sa maîtresse ne lui tient plus les mêmes discours qu'à l'ordinaire, et il se contente de soupirer de son malheur; l'autre conçoit une crainte semblable sur ce que sa maîtresse lui dit bien les mêmes choses qu'elle avait accoutumé de lui dire, mais ne les lui dit plus du même ton, et il ne saurait songer à ce changement sans en verser des larmes. La délicatesse de ce dernier est plus grande que celle de l'autre, en ce qu'elle roule sur une circonstance plus légère, et qu'il est cependant le plus touché. Cela ne veut pas dire qu'il faille porter la délicatesse jusqu'au raffinement : car on retomberait dans une singularité qui, comme je l'ai déjà dit, ôterait toute la vraisemblance. *

Les sentiments délicats sont toujours agréables, en ce qu'ils excitent une sorte de surprise, et qu'ils ont ainsi l'effet de la nouveauté : car le lecteur qui n'est pas dans la situation du personnage et qui seulement y prend intérêt, ne saurait prévoir les distinctions fines que la passion fait apercevoir dans son objet, et il est étonné d'un sentiment qu'il ne devinait pas, tout naturel qu'il lui paraît, quand il se présente.

La vivacité n'est pas moins nécessaire dans les sentiments, puisqu'ils ne peuvent faire d'impression que par là; mais je n'entends pas par vivacité la violence et l'emportement. Un sentiment tendre et galant peut être vif. J'entends cette précision qui consiste à n'y rien mêler d'étranger et à lui ménager toute la force qu'il peut avoir. Le poëte n'attache qu'autant qu'il fait passer les sentiments de ses personnages dans ses lecteurs, et comme ils n'y sauraient passer sans déchet et sans perte, ils n'y font presque point d'impression, pour peu qu'ils soient languissants. Le lecteur demeure froid, quand le personnage est tiède.

Si un berger désolé de l'absence de sa bergère se contente de dire, en regrettant les plaisirs qu'il goûtait avant son départ : *Je la voyais souvent, et c'était là* * *mon souverain bonheur ; mais quand je ne la voyais pas, j'étais occupé du soin de la chercher sans cesse, et la sûreté ou l'espérance de la trouver était le seul plaisir qui pût me flatter au défaut de l'autre.* Ce serait toujours là un sentiment, mais si lentement exprimé, qu'il tiendrait presque lieu d'insensibilité au lecteur. Voulez-vous rendre, au con-

traire, à ce sentiment toute la vivacité qui lui est naturelle, faites dire au berger :

> Si je ne la voyais, je la cherchais du moins.

Sa première, sa souveraine félicité est rapidement exprimée par ce tour : *si je ne la voyais*, et son second plaisir est peint aussi dans toute sa force par ces mots : *je la cherchais du moins.*

Telle est la nature du sentiment : s'il s'exprime dans une étendue trop exacte et trop scrupuleuse, il disparaît en quelque sorte au lieu de se déployer, et il acquiert, pour ainsi dire, toute la sécheresse du raisonnement.

Encore un exemple d'un sentiment bien vif, et tel que peut-être aurait-on peine à lui en comparer un autre. On célèbre une fête dans un hameau : ce ne sont que danses et que chants, et tous les bergers y concourent à l'allégresse commune. Un seul qui, dans un lieu écarté, déplore l'absence de sa bergère, est* frappé de loin de ce spectacle et de cette joie qu'il ne saurait comprendre, le contre-temps l'étonne, il n'imagine pas qu'il puisse y avoir dans le hameau d'autre sujet de joie ou de chagrin que la présence ou l'absence de ce qu'il aime, et, comme si sa tristesse devait être un deuil public, il s'écrie :

> Quel jour, quel triste jour! et l'on songe à des fêtes!

Je ne détaillerai point ce qui me paraît renfermé dans cette surprise : on me saurait mauvais gré d'en émousser la force. Le cœur aime mieux sentir beaucoup, quoique confusément, que d'avoir une vue plus distincte aux dépens de son émotion.

On fait souvent à certains ouvrages célèbres qu'on ne veut pas honorer de son approbation, le reproche de trop d'esprit; reproche que ne comprennent peut-être pas bien ceux qui le font, et encore moins ceux qui l'adoptent sur la parole des prétendus connaisseurs, mais d'autant plus imposant que ceux qui l'emploient se donnent par là le mérite supérieur de ne pouvoir être éblouis par un faux éclat et d'avoir la mesure précise des beautés qui conviennent aux ouvrages[1].

1. Question intéressante qui se rapporte surtout aux églogues de Fontenelle. Lamotte cherche d'une manière très-spirituelle à écarter le reproche qu'on faisait à cet académicien, et qui tombait aussi sur lui-même : nous allons tout à

Je demande à ces délicats ce qu'ils entendent par trop d'esprit[1]. S'ils entendent de mauvais raisonnements, de faux sentiments et des pensées fausses* cachées sous quelques apparences séduisantes, que ne disent-ils franchement qu'il n'y a point là d'esprit : car comment en admettre où il n'y aurait point de vérité ? Et comment pourrait-ce être un excès d'esprit de prendre des chimères pour un objet réel[2] ? S'ils disent que ce reproche s'adresse moins à la fausseté qu'au déplacement des choses, que ne condamnent-ils simplement le désordre et les contre-temps qui, loin de marquer trop d'esprit, ne viennent jamais que d'un manque de lumière[3]. S'ils en veulent à des pensées trop fines, quoique vraies, et qui ne sont pas à la portée du plus grand nombre, j'avouerai que par là l'auteur manquerait son but s'il se proposait l'approbation générale ; mais je soutiendrai aussi qu'il en serait d'autant mieux pour ceux qui auraient de meilleurs yeux que les autres[4]. S'ils disent enfin qu'ils prétendent condamner l'affectation de dire toujours des choses neuves et toujours de la manière la plus heureuse qu'il soit possible, je

l'heure débrouiller quelque confusion que le langage ordinaire laisse peut-être un peu trop subsister, et dont notre auteur me paraît abuser ici pour favoriser le genre de son maître et le sien.

1. C'est là l'objection générale que Lamotte va décomposer tout à l'heure en quatre autres, en ayant soin d'écarter le grief principal. Commençons donc par définir le mot *trop d'esprit*. L'esprit se montre surtout dans la finesse du style, et le style fin est celui dans lequel on multiplie les pointes, les antithèses, les rapprochements, les sous-entendus, les demi-mots, les insinuations (*Cours supérieur de gramm.*, partie II, liv, IV, ch. 8). Il y a *trop d'esprit* dans un ouvrage quand l'auteur abuse de ces enjolivements ou les emploie à contre-temps. C'est un défaut dans lequel un homme très-spirituel tombe d'autant plus facilement qu'il a tout l'air d'une qualité. Ce n'en est pas moins un défaut très-blâmable, dès qu'il est poussé assez loin pour fatiguer ou rebuter le lecteur.

2. C'est une difficulté verbale. Lamotte prend le mot *esprit* dans le sens de *sagesse*, de *bon sens*, de *bon goût*. Ceux qui se plaignent de *trop d'esprit* le prennent dans le sens d'*abus des enjolivements* ou *des fleurs du langage*.

3. Même observation. Ce n'est pas là du tout ce qu'on veut dire, et Lamotte semble faire exprès de ne pas comprendre un mot qui est pourtant fort clair.

4. Voilà le seul point que Lamotte ait attaqué nettement et selon sa vraie teneur, et il faut avouer que sa réponse est bien faible. Si un auteur écrit un ouvrage d'imagination, c'est ordinairement pour plaire à la masse des lecteurs et non pas seulement à quelques-uns qu'il aura choisis tout exprès et qu'il déclarera les seuls vrais connaisseurs.

leur dirai que s'ils n'ont d'autres preuves d'affectation que ce choix même toujours heureux, c'est qualifier de défaut le talent le plus rare et la perfection même; et que s'ils ont d'ailleurs d'autres preuves d'affectation dans les méprises où l'auteur serait tombé par l'envie de briller, il faut * condamner ces méprises en elles-mêmes comme une absence, et non pas comme un excès d'esprit [1].

Il me semble donc qu'un homme raisonnable, au lieu d'employer ces reproches vagues où l'on n'attache que des idées confuses, doit critiquer les ouvrages par le vice du dessein ou par celui de l'exécution, par le manque de vérité ou par le défaut de convenances. Il faut toujours désirer le mieux dans les ouvrages, quant au fond des choses et à la manière de les dire; et si l'auteur a évité continuellement le médiocre, on ne saurait trop applaudir à son choix, qui, dès qu'il est excellent, a toutes les grâces du naturel, quoiqu'on juge bien qu'il est le fruit de l'application et du travail. Mais qu'arrive-t-il? Les lecteurs ont leur orgueil aussi bien que les auteurs. Les uns, bien persuadés que les autres n'écrivent que par vanité, sont toujours en garde contre des gens qui entreprennent en quelque sorte de les humilier. Ils leur pardonnent tant qu'ils ne font qu'à peu près aussi bien qu'ils pourraient faire eux-mêmes; mais dès qu'ils sentent une perfection dont ils ne sauraient se dissimuler qu'ils ne sont pas capables, ils en conçoivent un secret dépit, et ils s'en vengent, en qualifiant d'excès vicieux le degré de mérite * qui n'est plus de leur portée. Je veux bien admirer un auteur de temps en temps, pourvu qu'il rentre souvent dans ma sphère; mais s'il me réduit à l'admirer toujours, je secouerai le joug, et, pour me mettre à mon aise, j'irai jusqu'à penser qu'il vaut encore moins que moi, puisqu'il ne sait point être naturel. Car ma mesure est toujours ce qu'il me plaît d'appeler le naturel; et c'est ainsi que des pygmées insulteraient à des hommes de belle taille en les trouvant difformes, au lieu de les trouver grands [2].

1. Pure question de mots; absence ou abus d'esprit : ce défaut est d'autant plus frappant que le sujet semble exiger plus de naturel.

2. Il y a au commencement de ce paragraphe d'excellents préceptes. La fin n'est pas aussi louable. Les raisons que Lamotte va chercher de l'insuccès des

Ce qui me paraît encore assez digne d'attention en cette matière, c'est que le reproche de trop d'esprit tombe d'ordinaire sur les sentiments; et alors ce reproche a toujours l'air bien spécieux, puisque les sentiments demandent de la naïveté, et que l'ingénieux y semble contraire. Mais, qu'on y prenne garde, rien n'est souvent si ingénieux que le sentiment, non pas qu'il soit jamais recherché, mais parce qu'il supprime tout raisonnement, et qu'il allie quelquefois des choses qui paraissent contraires, faute d'en établir les liaisons par des propositions déployées. Quelques exemples me feront mieux entendre.

Dans l'opéra de *Thétis*, quand Jupiter a menacé la déesse d'épuiser sa puissance,* pour se venger de son rival, Thétis annonce aussitôt à son amant le péril extrême où il se trouve. Pélée lui répond sans s'alarmer :

> Jupiter en fureur ne peut rien contre moi;
> Vous êtes immortelle.

J'en atteste la plupart de mes lecteurs, qu'ils ne rougissent pas de l'avouer, ces vers ne leur ont-ils pas paru vicieusement ingénieux? Ne les ont-ils pas regardés comme un jeu d'esprit recherché à cause de l'apparence d'antithèse qui frappe d'abord? *Jupiter ne peut rien contre moi; vous êtes immortelle.*

Rien n'est cependant plus exact, ni plus simple pour qui sait se mettre à la place de Pélée : il aime éperdument Thétis; uniquement occupé d'elle, il s'oublie lui-même; et dès qu'elle est hors d'atteinte, il ne saurait trembler. Un raisonneur aurait préparé l'effet par la cause, et il aurait dit méthodiquement : « Un cœur bien épris ne souffre que dans ce qu'il aime; or, je vous aime autant qu'on peut aimer; je n'ai donc rien à craindre, puisqu'on ne peut rien contre vous. » Mais celui qui sent laisse là le principe et n'exprime que ce qu'il éprouve. L'argument bien arrangé ôte le merveilleux, en y substituant l'insipide, au lieu* que le sentiment tout pur rétablit le merveilleux par sa simplicité même.

ouvrages, dans la vanité du lecteur opposée à celle de l'auteur, sont bien tirées par les cheveux et montrent chez lui la conscience de sa faiblesse plutôt que la conviction de son bon droit.

Dans la comédie de *la Double Inconstance*, pièce féconde en sentiments, je fus frappé de celui-ci. Arlequin qui se désole d'être traversé dans un premier amour et qui en prend insensiblement un nouveau pour une jolie personne qui le plaint de ses malheurs, lui dit d'un ton chagrin et content tout à la fois : *Quand vous me plaignez, je ne suis plus si fâché d'être triste.* Ne croirait-on pas d'abord que ce serait là un pur badinage d'Arlequin? et ce *n'être plus si fâché d'être triste*, n'a-t-il pas l'air d'une contradiction bouffonne? Que l'on y regarde de plus près, c'est la naïveté même et la proposition la plus vraie qu'il fût possible d'employer. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à faire du sentiment une proposition générale. Si je dis que la compassion d'une personne qu'on aime est un grand adoucissement à nos peines, qui me contestera la vérité de la proposition? Mais ne s'ensuit-il pas de cette vérité, que celui qui est dans ce cas, s'il rend naïvement l'état de son cœur, dira précisément *je ne suis plus si fâché d'être triste*, puisqu'il sent en même temps la tristesse dont on le plaint et la douceur de la compassion qui le soulage?

On est fort sujet à se tromper sur ces* sortes de traits, et cela parce que, n'étant pas à la place du personnage, on ne trouve pas d'abord en soi le principe de comparaison. Mais voici, ce me semble, une méthode bien facile pour ne s'y point méprendre et pour reconnaître si un sentiment est naïf, quelque fin et quelque ingénieux qu'il paraisse : c'est de transformer le sentiment en proposition générale; et si la proposition est vraie, il ne reste plus qu'à examiner si l'expression du sentiment en est une conséquence bien légitime. Car, comme je l'ai dit, le sentiment supprime les principes, et c'est cette suppression qui lui donne l'air de subtil et d'ingénieux [1].

1. Un seul mot d'abord sur ces exemples et sur tous ceux qu'on pourrait anayser de cette manière. Dans les beaux-arts, ce n'est pas par des arguments qu'on prouve qu'une chose est bonne ou mauvaise; on le sent du premier coup. L'analyse ne vient qu'après et nous explique les causes de notre plaisir ou de notre aversion. Les vrais critiques ne procèdent jamais autrement : et ce sont les hommes sans goût, les juges insensibles qui se font des raisonnements d'après lesquels ils prononcent en aveugles. Quant aux exemples donnés, en supposant même qu'ils fussent aussi louables que Lamotte le suppose, ils ne prouveraient rien : car dire qu'il y a *trop d'esprit* dans un ouvrage, ce n'est pas y reprendre

J'ai distingué les sentiments des pensées et, pour ne laisser là-dessus aucun embarras, il faut d'abord poser l'idée précise que j'attache ici au mot de *pensée*. C'est proprement une réflexion générale, une espèce de maxime qu'on établit, et qui est comme le résultat des expériences. Selon cette vue, un sentiment peut aisément se transformer en pensée; et, par exemple, pour en faire une de ce vers si bien senti :

> Si je ne la voyais, je la cherchais du moins;

je n'aurais qu'à dire *quand on n'a pas* le bonheur de voir sa bergère, il reste encore le plaisir de la chercher*. La première manière est un simple témoignage que le cœur rend de son état, et la seconde est un jugement que l'on porte en général sur le cœur humain. Ainsi le discours prend plus ou moins le caractère de pensée, dès qu'il s'élève à quelque généralité, et qu'il n'est plus restreint à la disposition de celui qui parle.

On me prévient sans doute, et l'on voit déjà que l'églogue, par le choix des personnages, doit bien moins chercher l'éclat des pensées que les grâces naïves du sentiment; et comme on suppose ses acteurs dans cette première ingénuité que l'art et le raffinement n'avaient point encore altérée, ils sont d'autant plus touchants qu'ils sont plus émus et qu'ils raisonnent moins, et on les méconnaîtrait bientôt s'ils devenaient subtils et philosophes [1].

Le berger est donc d'autant plus berger que tout ce qu'il dit

un trait d'esprit, mais accuser la trop grande quantité de ces traits. Or, il n'y a pas d'homme de goût qui pût supporter le retour de pensées aussi éloignées du simple que celle que cite Lamotte. Il se peut qu'elles soient pourtant fort naturelles : je ne suis pas éloigné de le croire (ci-dessus, p. 116, note 1), mais c'est une nature qui répugne et que l'on fait bien de ne pas reproduire.

1. *Subtils* et *philosophes* : ces deux mots sont singulièrement accollés. Ce qu'il y a de plus vrai là dedans, c'est que nous sommes plus touchés de ce qui arrive à un homme notre semblable, que de ce qui est exprimé sous forme de propositions générales et qui, s'appliquant à tout le monde, ne s'applique proprement à personne. A cause de cela tout poëme fait pour plaire et intéresser doit préférer la forme sensible du sentiment individuel à la forme abstraite de la proposition générale; mais cette règle n'est pas bonne seulement pour l'églogue : elle s'applique à tous les genres où l'on veut toucher plutôt qu'instruire son lecteur.

lui est plus personnel; il vous peint ses propres actions, vous répète mot pour mot ses entretiens; il ne vous raconte que des faits qui vous intéressent; il n'en choisit pas les circonstances particulières par une vue méditée de leur importance, mais seulement par l'impression qu'elles font * sur lui; selon, si je l'ose dire, qu'elles font partie de sa passion, et qu'elles réveillent, dans le moment qu'il parle, ou ses plaisirs ou ses douleurs.

Si, dans les tragédies mêmes où l'on fait parler les héros et les rois, ces acteurs ne peuvent être pathétiques qu'autant qu'ils nous exposent leurs propres mouvements et qu'ils ne s'appesantissent pas sur ces maximes détaillées qui paraissent plutôt des morceaux d'un traité que le langage de la passion; à plus forte raison dans l'églogue ne doit-on pas abandonner les bergers à ces lieux communs où l'auteur prend la place du personnage, et où, dans l'impuissance de sentir, il n'a plus que la ressource de réfléchir.

N'outrons rien cependant, et ne prétendons pas interdire absolument aux bergers ni les pensées ni les réflexions. Comme il n'est pas possible que sur les objets qui leur sont familiers, et surtout sur les passions qui sont la plus grande affaire de leur vie, ils ne portent quelques jugements généraux, laissons-les jouir de tous les droits de l'intelligence; permettons-leur quelques pensées, pourvu qu'elles soient courtes et rapides, et plus propres par là à échauffer le sentiment qu'à l'interrompre; qu'elles ne soient point subtiles, cela leur donnerait l'air de philosophes; * qu'elles ne soient point trop ornées, elles en perdraient la grâce de l'ingénuité; ni enfin trop fréquentes ni trop étendues, ce serait, aux dépens de la nature, allier le sang-froid à la passion. *Que n'imaginent point les amants? Le temps emporte tout; Chacun a son attrait.* Ces pensées promptes et naïves ont bonne grâce dans l'églogue; elles sont filles de la passion; et, pour suivre la figure, elles tiennent beaucoup de leur mère [1].

1. Tout cela veut dire qu'on peut mettre dans l'églogue des pensées et des sentiments; qu'il faut que chaque chose soit à sa place et dans la mesure convenable. Était-il besoin de disserter si longuement pour arriver à un précepte qui n'est contesté par personne et s'applique à tout?

Il faut observer ici qu'outre les actions et les entretiens des bergers, l'églogue représente encore leurs combats de chansons, et qu'alors on leur suppose un art qui étend leur droit de penser et d'orner ce qu'ils disent. Ils deviennent par là des poëtes qui, bien qu'ils ne doivent l'être qu'en bergers, sont néanmoins dans leur genre capables de finesse et d'élévation. Ils ne se pareront que de fleurs à la vérité; mais toujours se pareront-ils, et toujours y aura-t-il quelque émulation de goût et d'industrie dans l'arrangement même de ces fleurs. C'est là qu'ils embelliront leurs sentiments de comparaisons riantes et, s'il se peut, nouvelles; c'est là* qu'ils soigneront des descriptions; qu'en évitant seulement des figures trop fières et trop audacieuses, ils useront des autres avec justesse et avec variété. C'est là enfin qu'ils marieront ingénieusement le choix et la naïveté devenus plus aimables l'un et l'autre par leur alliance même.

Cette mesure d'ornements qu'on ne saurait refuser au berger qui chante avec préparation, est la même que j'accorderais au poëte qui raconte les actions pastorales. Il doit prendre à peu près l'esprit de ses acteurs, adopter la douceur et la modestie de leur état, et ne point donner, de peur d'un contraste choquant, dans un raisonnement trop profond. Ces vers si pleins de sens :

Souvent en s'attachant à des fantômes vains,
Notre raison séduite avec plaisir s'égare;
Elle-même jouit des objets qu'elle a feints,
Et cette illusion pour quelque temps répare
Le défaut des vrais biens que la nature avare
N'a pas accordés aux humains.

Ces vers, dis-je, tout excellents qu'ils sont dans une pièce préliminaire qui annonce des églogues, mais où le poëte n'est pas encore lié avec ses personnages, seraient sans doute trop forts dans le cours* d'une églogue, où le poëte est déjà entré en commerce avec eux[1].

1. Suite du même défaut. Lamotte se jette ici dans des divisions fort minutieuses et des assertions contestables pour ne rien dire autre chose, sinon que ce qui passe la mesure en quelque genre que ce soit ne saurait être excellent.

Il y a une autre sorte de pensées à laquelle, pendant le règne du mauvais goût, on en a donné le nom par excellence : ce sont ces jeux d'esprit qui ne brillent d'ordinaire que par l'abus des mots, pensées puérilement brillantes dont la beauté fantastique disparaît dès que l'on ouvre les yeux ; longtemps familières aux Italiens et qu'à notre honte nous avons fait gloire d'imiter. Si ces faux brillants peuvent encore avoir quelque asile, ce ne peut être que dans les ouvrages badins où on ne les emploie que pour ce qu'ils valent et où l'on se donne le plaisir du prestige, sans en être la dupe soi-même, ni sans prétendre en imposer aux autres. Mais dans les ouvrages sérieux et, par conséquent, dans l'églogue qui suit de si près la nature, ils ne doivent jamais trouver de grâce. Racan y a cependant donné quelquefois ; car il faut que les meilleurs écrivains payent toujours quelque tribut au mauvais goût de leur temps, et les modes de l'esprit sont aussi tyranniques que les autres. Segrais même fait dire à un de ses bergers :

> Ma divine bergère au moins sait mes malheurs,
> Et sans me voir elle peut voir mes pleurs : *
> Car mon cœur, qui toujours avec elle demeure,
> Lui peut conter mon martyre à toute heure.

Qu'est-ce que ce cœur qui demeure avec la bergère, quand le berger est si loin, et qui y demeure de manière à lui conter si exactement ses peines ? Que ce trait est différent de cet autre !

> Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie
> De finir de mes maux le pitoyable cours :
> Mais je l'aimais plus que ma vie,
> Et je la voyais tous les jours.

Voilà précisément les deux extrémités : voilà les exemples du plus mauvais et du meilleur dans ce genre. N'est-il pas étonnant qu'ils soient tous deux du même auteur, qui pis est, dans la même églogue, et tout près l'un de l'autre ? Cela prouve bien que dans les meilleurs poëtes, le goût le plus sûr peut bien encore avoir ses absences [1].

1. Excellente critique et qui montre que Lamotte avait quelquefois un goût très-délicat.

Le style n'est autre chose que les idées mêmes et l'ordre dans lequel on les range [1].

Les mots comme sons ne font point le style, et ils ne le sauraient faire que par le sens qu'ils représentent. Ainsi déterminer le style de quelque genre d'ouvrage, c'est proprement établir les idées, les tours et les images qui lui conviennent [2]; et, par* conséquent, ce que j'ai déjà dit pourrait suffire à régler le style de l'églogue. Je n'aurai pas beaucoup à y ajouter [3].

Il doit être doux et riant, ce qui me paraît assez bien répondre au *molle* et au *facetum* des anciens; mais, quoi qu'il en soit, ce doux et ce riant ne consistent pas dans le choix des mots qui ne sont par eux-mêmes ni l'un ni l'autre, mais dans des tours modérés qui n'expriment que des passions aimables, et dans la peinture d'objets propres à soutenir cet agrément.

Le style, par exemple, est pastoral dans les comparaisons, quand on n'y emploie que les troupeaux, les bois et les fontaines; il l'est dans les descriptions quand on n'y peint que les hameaux, les moissons, les vendanges, les danses et les jeux de bergers; il l'est dans les tours quand on n'y fait sentir que la

1. Définition très-incomplète et très-fausse.

2. Cette nouvelle définition est toute différente de la précédente, car l'*ordre des idées* appartient à la disposition, *les tours* et *les images* appartiennent à l'élocution. Ce que dit auparavant Lamotte, que *les mots comme sons ne font point le style*, est vrai en partie; mais assurément ils contribuent beaucoup à en augmenter la valeur, pour ceux du moins qui aiment l'harmonie.

3. C'est une erreur de croire qu'il y a un style convenable à tel genre d'ouvrage : le style doit toujours convenir au sujet. Il est bien vrai qu'il y a des sujets plus ordinairement traités dans tel ouvrage que dans tel autre; mais comme ces sujets n'y sont pas essentiels, qu'on en peut introduire d'autres à volonté, les règles de style données suivant les ouvrages n'ont jamais qu'une vérité relative : elles sont bonnes si le sujet y prête, elles ne valent rien pour peu qu'il sorte de la définition étroite admise d'abord. Fénelon, dans ses *Aventures d'Aristonoüs*, qui forment une sorte d'églogue en prose très-développée, dit que Sophronyme retiré dans l'île de Délos y chantait sur sa lyre les merveilles du dieu qu'on y adore. S'il avait pris pour sujet spécial de son églogue ce chant en l'honneur d'Apollon, le cours des astres et des cieux, la structure de l'univers, etc., quelle opportunité auraient eue les conseils que Lamotte va nous donner sur le style des idylles? A ce compte le *Pollion* de Virgile serait d'un bien mauvais style; car il est difficile de rien trouver de plus grandiose et de plus majestueux.

naïveté et la délicatesse d'une passion innocente; et il n'y aurait guère d'autre leçon à donner à un poëte qui voudrait faire des églogues, que de se remplir l'imagination des objets au milieu desquels les bergers vivent, et de bien entrer dans tous les sentiments qui font la douceur de leur vie [1].

Je m'en tiendrai donc à quelques observations bien légères.*

Le style de l'églogue ne doit point être périodique: il sentirait l'étude et le soin; et cet air grave et soutenu s'assortirait mal à la liberté de la vie pastorale.

Il ne doit point être chargé d'épithètes, surtout de ces épithètes relevées où l'on semble s'être fait une affaire de renfermer un grand sens au rabais des mots.

Il ne doit point être trop figuré; cet excès découvrirait trop l'envie de montrer de l'esprit; et rien n'est plus contraire à ce caractère ingénu qui doit dominer dans les personnages.

Enfin il ne doit pas se parer trop souvent de la fable, encore moins de ces fables reculées, qui ont un air fastueux d'érudition et qui sont comme la pédanterie de la poésie: car chaque science, chaque talent a la sienne, et qui consiste à se faire honneur des termes de l'art devant des gens qui ne sont pas initiés au même langage. Un guerrier peut être pédant par la profusion des termes connus seulement dans les armées : un philosophe l'est par l'étalage des termes didactiques, et un poëte l'est de même par l'entassement des fables et par l'affectation d'une mythologie ignorée des gens raisonnables qui se sont bien gardés d'y perdre leur temps [2].

1. Ces conseils paraissent très-raisonnables quand on fait une théorie. Passez à la pratique, vous rencontrez aussitôt la monotonie, l'ennui et le dégoût. Rien de plus dangereux en littérature que ces prescriptions étroites, presque toujours fondées sur une fausse conception de la nature des œuvres.

2. Voilà la preuve de ce que je viens d'avancer. Lamotte donne ici des préceptes niais à force d'être évidents, et qui, comme on va le voir, ne regardent pas du tout l'églogue en particulier. C'est dans un traité du style (Voyez le *Cours supérieur de grammaire*, partie II) qu'on apprend que le style ne doit pas être périodique (liv. I, ch. 3), ni chargé d'épithètes (liv. III, ch. 2), ni trop figuré (liv. II, ch. 25), ni infecté d'aucune pédanterie (liv. IV, ch. 10). Lamotte a cru à tort nous apprendre ici quelque chose sur l'églogue; il n'a fait que rebattre des vérités communes à tous les genres d'ouvrages et déplacées ici.

Les anciens n'ont guère traité l'amour* que par ce qu'il a de physique et de grossier : ils n'y ont presque vu qu'un besoin animal qu'ils ont daigné rarement déguiser sous les couleurs d'une tendresse délicate. Je n'impute pas aux poëtes cette grossièreté : les hommes apparemment n'étaient pas plus avancés en matière d'amour; et les poëtes de ce temps n'auraient pas plu, si le goût général avait été plus délicat que le leur.

Homère, le père de la poésie, a donné à ses successeurs cet exemple d'un amour purement physique. Telle est la passion d'Agamemnon pour Chryséis. Briséis n'est pas aimée autrement d'Achille; et quand il a perdu Patrocle qui lui-même est un peu suspect, Thétis, sa bonne mère, ne lui donne pas d'autres conseils que de se consoler et de se distraire en honorant de sa couche quelqu'une de ses esclaves.

Le fragment de Sapho traduit par M. Despréaux, ce morceau si vanté comme un chef-d'œuvre de passion, n'est pourtant que la peinture d'un trouble et de convulsions qui ne passe point le jeu des esprits et des organes; l'amour n'y paraît que comme une fièvre ardente dont les symptômes sont palpables. Il semble qu'il n'y avait qu'à tâter le pouls aux amants de ce temps-là, comme Érasistrate fit au prince Antiochus quand il devina sa passion pour Stratonice.*

Théocrite et Virgile ne donnent guère une autre idée de l'amour dans leurs églogues : ils n'y expriment d'ordinaire que les premiers désirs de la nature, et tels que le seul instinct les inspire aux animaux. Toujours occupés des plaisirs des sens, ils se laissent même égarer à cette fureur de volupté jusqu'à la chercher indifféremment dans les liaisons où la nature invite et dans celles qu'elle réprouve. Les bergers amoureux célèbrent tout à la fois leurs Corydons et leurs Amaryllis; ils se partagent entre ces goûts, comme s'ils étaient également naturels; et à la faveur de la rusticité des personnages, les poëtes bucoliques n'ont pas craint de donner l'idée d'amours plus monstrueux encore.

Théocrite et Virgile peignent l'un et l'autre des magiciennes forcenées qui s'épuisent en enchantements pour rappeler sous

leurs lois des amants perdus, trop heureuses de pouvoir leur inspirer encore un amour d'illusion et d'ivresse et, pour ainsi dire, à l'insu même de leur cœur. Enfin, si nous en exceptons Ovide qui, dans quelques ouvrages, a assaisonné l'amour de beaucoup de galanterie, on peut dire en général que dans les anciens, il tient beaucoup plus de la débauche que du sentiment[1]. *

L'amour a pris une tout autre forme chez les modernes, et sans remonter plus haut, nos romans et nos tragédies l'ont élevé à des délicatesses jusque-là tout à fait ignorées. Les amants y sont une espèce d'ambitieux et d'esclaves tout à la fois, qui, en donnant tout leur cœur, se proposent de régner sans réserve sur un autre. Tous leurs soins, tous leurs projets ne tendent qu'à cette acquisition : leurs plaisirs, leurs chagrins et leurs jalousies ne roulent que sur ce qui la hâte ou la retarde : point de pli ni de repli du cœur qu'on n'y sonde et qu'on n'y découvre; et c'est une espèce de prodige que l'abondance de ces sortes de sentiments répandus dans *Cyrus* et dans *Cléopatre* comparée à la disette où se trouvent là-dessus les anciens. Je ne prétends pas cependant qu'on ait eu raison de donner aux grands hommes un amour si appliqué et si superstitieux. Il est bien ridicule, au contraire, qu'on ait subordonné les grands motifs et les devoirs publics à une passion subalterne et si bornée; qu'on ne subjugue les empires, qu'on ne serve sa patrie, qu'on n'exerce les plus grandes vertus et qu'on ne fasse les plus grands sacrifices que pour plaire à deux beaux yeux. Rien n'est plus petit, et il faut avouer que c'est là le plus grand avilissement des * héros[2]; mais il faut avouer aussi que ces délicatesses, si déplacées dans les grands hommes, deviendraient le plus beau

1. Ces observations sont très-justes et montrent la sagacité de notre auteur; peut-être sont-elles un peu trop absolues, car on trouve, en comparant surtout les Romains aux Grecs, la preuve que le sentiment moral se mêlait de plus en plus à l'instinct de l'amour. Mais, prise en général, l'observation est d'une justesse frappante, et la différence des anciens et des modernes à cet égard est un des caractères les plus tranchés de ces deux phases de l'humanité.

2. Tout cela est aussi bien écrit que judicieux, et la manière polie dont Lamotte blâme l'excès, en reconnaissant le bien qu'il a pourtant produit, est un modèle de critique juste et délicate.

côté des bergers. Comme ils ne sauraient rien faire de grand d'ailleurs, et que l'amour est leur affaire la plus importante, il est bien raisonnable de leur donner quelque noblesse sur ce point, et de développer tout leur cœur et tout leur esprit sur la passion qui les occupe davantage.

N'est-il pas vrai encore qu'à ne regarder l'amour qu'en lui-même, c'est le dégrader jusqu'à l'instinct que de le traiter dans la simplicité des anciens, au lieu que par le goût moderne, on lui donne toute la dignité de la raison et de l'intelligence [1].

Ajoutez à cela que, de la part des écrivains, il y a beaucoup plus de génie et de sagacité à discerner et à peindre cette foule de sentiments que peut enfanter la passion dans les cœurs, qu'à en décrire seulement les frissons, les ardeurs et les défaillances; et que les ouvrages sont d'autant plus précieux, qu'ils font même d'autant plus de plaisir que, toutes choses d'ailleurs égales, on y sent un talent plus rare et plus de difficultés vaincues. Alors, et souvent sans qu'on y prenne garde, il se joint à l'impression naturelle des choses une espèce d'admiration * pour l'auteur, et le plaisir est augmenté par cette surprise [2].

Je ne dissimulerai pourtant pas le fameux exemple que nous avons parmi les modernes de cet amour que je parais ici reprocher aux anciens; je parle de la *Phèdre* de Racine. Mais, qu'on me permette de le dire, ce qui est chez eux un manque de choix, devient chez lui un chef-d'œuvre de l'art. Comme cet amour de Phèdre la jette dans de grands crimes, elle ne pouvait être excusable que par l'ivresse de ses sens (*C'est Vénus attachée tout entière à sa proie*), et d'ailleurs, puisque cet amour est com-

1. Le conseil d'appliquer aux bergers cette analyse délicate de nos sentiments est ingénieux. Est-il bien dans la nature? Ou peut en douter. Ce sont surtout les progrès de la civilisation qui ont amené ces distinctions poussées à l'extrême. C'est au sein des villes bien plus que dans les champs qu'on a pu faire vibrer toutes les cordes des passions. C'est dans nos compagnies galantes et polies qu'on a pu quintessencier le sentiment, et il est aussi bizarre de transformer les bergers en Amadis ou en Céladons que de faire des Artamènes des grands guerriers de l'antiquité.

2. Cette observation est très-juste encore, et l'éloge fait ici de la *Phèdre* de Racine comparée aux *Hippolyte* antiques, était une réponse anticipée et péremptoire aux blasphèmes de Schlegel.

battu, on regagne à la noblesse des remords ce qu'on perdait à la grossièreté des désirs. On mépriserait sans doute la fureur de Phèdre si Racine n'y avait ménagé le spectacle d'une vertu accablée sous le poids d'une passion involontaire; c'est par là seulement que le personnage est intéressant et le poëte admirable.*

VIII.

DISCOURS SUR LA FABLE.

(Tome IX, p. 5 à 56.)

Lamotte nous a laissé un recueil de près de cent vingt fables, sur des sujets de son invention. On dit que ce fut le résultat d'une espèce de pari, qu'il s'était engagé à faire cent fables originales ; il a tenu parole et très-largement, comme on le voit.

Ces fables ont été diversement jugées. Du vivant de Lamotte, les critiques habitués aux vers des bons poëtes du siècle de Louis XIV, ne devaient pas aimer beaucoup sa poésie, et en effet nous le voyons assez maltraité. Selon l'abbé Desfontaines, tout le monde convenait que c'était dans l'ode que Lamotte avait le mieux réussi, et que ses fables, bien qu'ingénieuses, avaient paru écrites avec plus d'affectation que de délicatesse et plus d'esprit que de sel.

Les opinions ont bien changé depuis ce temps-là. Personne ne lit plus les odes de Lamotte, mais ses fables sont regardées comme ce qu'il a fait de mieux en vers. D'Alembert leur a consacré non-seulement quelques lignes favorables de son éloge, mais une note importante (n° 17) où il en fait ressortir avec beaucoup de finesse et d'équité les mérites et les défauts. Ginguené, dans ses stances sur les fabulistes français, n'hésite pas à le placer après La Fontaine et Florian ; et c'est bien là, si je ne m'abuse, le rang que lui donne le public lettré.

Le discours qui précède le recueil des fables est, comme les autres morceaux du même genre, rempli d'observations fines et justes, au milieu d'autres contestables. Certainement il ne donnera pas les dispositions poétiques à celui qui ne les a pas ; mais il guidera celui qui les possède, et donnera au lecteur instruit les idées les plus saines et les plus ingénieuses sur les qualités ou les défauts de l'apologue.

Il me semble que pour les ouvrages d'esprit le public n'entend guère ses intérêts. Quand un auteur réussit à certain point dans quelque genre, ce public le comble d'éloges, et en cela il a raison ; l'auteur qui réussit n'est bien payé que par cet

accueil. Mais on ne s'en tient pas aux simples applaudissements; et surtout après la mort de l'auteur (car les grandes réputations sont presque toujours posthumes) on ne se contente plus de l'élever au-dessus de ceux qui l'ont précédé ; on exclut d'avance des honneurs qu'on lui décerne, les écrivains qui pourraient les mériter * après lui. On déclare hautement que personne ne saurait désormais atteindre à sa perfection : ceux qui l'entreprendraient sont déjà qualifiés de téméraires; et on ne réserve que du mépris pour une émulation qui pourrait quelquefois être heureuse [1].

Cette disposition du public n'est que trop propre à effrayer d'heureux génies, appelés par la nature au même genre; mais qui, découragés par cette exclusion imprudente, se détournent d'une carrière où ils ne voient plus de lauriers pour eux. Ils sont contraints de s'ouvrir de nouvelles routes où ils ne marcheront pas si heureusement, et c'est le public qui, en les intimidant, s'est privé lui-même de ce qu'ils auraient fait de meilleur [2].

Si cependant quelque auteur ose céder à son goût, et qu'il ait le courage de se présenter dans un genre où quelqu'autre a déjà enlevé l'approbation générale, le public, qui ne devrait être que son juge, devient en quelque façon sa partie : il se croit intéressé à ne * point démentir cet applaudissement exclusif qu'il a donné au premier écrivain; et en prononçant qu'il était inimitable, on a conclu d'avance que le dernier ne l'a pas atteint.

On compare avec rigueur le nouvel ouvrage à celui qu'on a déclaré le modèle; et de deux choses l'une : ou l'on n'y trouve que les mêmes grâces, et en ce cas l'ouvrage ne va paraître qu'une timide imitation; ou l'on y trouve des beautés différentes, mais en ce cas on ne conviendra pas qu'elles soient également propres au genre, elles vont passer pour étrangères et dès là pour des défauts. On ne songe pas qu'il y a plusieurs grâces

1. Cette disposition du public est sans doute très-mal fondée, mais elle vaut encore mieux que la disposition contraire, assez commune aujourd'hui, par laquelle on voit dans le moindre succès d'un commençant l'annonce d'un génie qui doit tout effacer.

2. Les hommes qui ont un vrai génie ne se découragent guère : quant aux autres le public est plutôt trop indulgent que trop sévère.

qui, sans se ressembler, peuvent se remplacer les unes les autres et faire un plaisir égal, quoiqu'il ne soit pas le même [1].

Qu'on n'aille pas croire que cette réflexion soit tout à fait dictée par la vanité. Elle pourrait bien y avoir sa part sans mon aveu; je ne me vante pas d'être à couvert de ses surprises : mais je n'ai considéré la réflexion qu'en elle-même,* je ne m'en ferai l'application qu'en partie [2].

La Fontaine a recueilli les plus belles fables de l'antiquité, et il les a écrites avec une naïveté si élégante qu'il a d'abord emporté tous les suffrages, et qu'il aura toujours autant de partisans zélés que de lecteurs. Je me flatte d'en être aussi touché que personne, et son mérite, au point que je le sens, a dû m'effrayer encore plus que sa réputation. Aussi ne me serais-je pas hasardé à écrire des fables, si j'avais cru qu'il fallût être absolument aussi bon que lui pour être souffert après lui; mais j'ai pensé qu'il y avait des places honorables au-dessous de la sienne, et je serais trop heureux d'obtenir cette approbation modérée qui, en me pardonnant de n'avoir pas les mêmes grâces que La Fontaine, ferait honneur à ce que je puis avoir d'heureusement original [3].

N'y aurait-il pas même quelque justice à me compter, en compensation des beautés qui me manquent, le mérite de l'invention que mon prédécesseur* ne s'est pas proposé? Il a donné aux fables anciennes des agréments tout nouveaux, et si précieux qu'on ne sait le plus souvent auquel on doit le plus, de l'inventeur ou de l'imitateur. Les embellissements l'emportent quelquefois de beaucoup sur le fond, quelque ingénieux qu'il

1. Toutes ces observations sont justes, mais qu'y faire? Peut-on compter que le public, qui comprend tout le monde, sera composé pour le jugement d'un ouvrage nouveau d'excellents critiques? Cela n'est pas possible. Acceptons donc le public tel qu'il est, avec ses défauts et ses qualités.

2. Malheureusement les protestations de modestie d'un auteur ne convainquent pas le lecteur. Desfontaines dit de Lamotte, au sujet des préfaces de ses tragédies : « Il éclaire utilement le public en lui montrant dans ces pièces des beautés échappées aux yeux les plus pénétrants. » Il est en effet bien difficile de croire qu'un poëte qui fait à propos de tous ses ouvrages un discours sur le genre de cet ouvrage, n'a pas envie de faire plus ou moins ressortir ses propres mérites.

3. Excellentes pensées exprimées avec une grande délicatesse.

puisse être. Mais enfin ce fond n'est pas à lui; son esprit n'avait, pour ainsi dire, qu'une affaire; et, débarrassé du soin de l'invention principale, il s'épuisait tout entier sur les ornements qui ne sont que les inventions accessoires. Pour moi (ceci doit m'attirer quelque indulgence), je me suis proposé des vérités nouvelles. A huit ou dix idées près, qui ne m'appartiennent que par des additions ou par l'usage moral que j'en fais, il a fallu inventer les fables pour exprimer mes vérités; il a fallu enfin être tout à la fois et l'Ésope et le La Fontaine. C'en était sans doute trop pour moi. Il ne serait pas juste d'exiger que j'égalasse ni l'un ni l'autre; et le public doit être assez content, ce me semble, s'il ne* me trouve pas trop loin des deux [1].

Comme dans le cours de ce travail j'ai fait nécessairement plusieurs réflexions sur la fable, et que les auteurs qui ont le plus réussi dans ce genre ont cependant négligé d'en écrire, je crois qu'on me saura quelque gré de communiquer là-dessus mes idées, qui peuvent bien n'être ni assez exactes ni assez approfondies, mais qui seront du moins pour les lecteurs une occasion d'y penser; et il y a des gens pour qui l'attention seule est un assez bon maître.

Je dirai donc quelque chose de la fable, tant par rapport à l'invention des faits et des images, que par rapport à l'exécution du dessein et aux ornements qui y peuvent entrer; j'ajouterai quelques jugements sur les auteurs les plus célèbres dans ce genre. C'est une liberté qui m'a déjà réussi en parlant de l'ode. Le succès m'autorise à la même sincérité, mérite dont on devrait se piquer un peu plus dans la république des lettres, où, sur des choses même indifférentes, on a souvent la faiblesse de n'oser dire ce qu'on pense.*

La fable est une instruction déguisée sous l'allégorie d'une

1. Il faut distinguer dans ce que Lamotte demande ici. 1° La Fontaine n'a pas inventé ses sujets; cela est vrai et c'est certainement un mérite de moins pour qui voudra apprécier les individus. 2° Lamotte a inventé les siens; c'est un mérite incontestable auprès des connaisseurs, et de ceux qui veulent savoir ce que chacun a fait. 3° Quant au public, cela lui est bien égal; il voit l'ouvrage : que lui importe comment il a été fait, pourvu qu'il soit bon? et s'il ne le trouve pas bon, que lui importe le talent que l'auteur peut avoir montré dans telle ou telle partie?

action. C'est un petit poëme épique qui ne le cède au grand que par l'étendue et qui, moins contraint par le choix de ses personnages, peut choisir à son gré dans la nature ce qu'il lui plaît de faire agir et parler pour son dessein; qui peut même créer des acteurs s'il lui en faut, c'est-à-dire personnifier tout ce qu'elle imagine[1].

Selon cette idée d'instruction déguisée sous l'allégorie d'une action, la fable a dû plaire en tout temps et en tout pays. Elle a plu en effet, et j'en vois deux raisons bien naturelles : l'amour-propre est ménagé dans l'instruction[2], cette raison regarde du moins les fables adressées aux particuliers[3]; et l'esprit est exercé par l'allégorie[4], cette raison est absolument générale. Un ouvrage ne saurait être mieux recommandé auprès des hommes que par ces deux titres. Ils n'aiment point les préceptes directs. Trop superbes pour s'accommoder de ces philosophes qui sem-

1. La définition, quoique très-ingénieuse et vraie la plupart du temps, n'est pas toujours rigoureusement juste. 1° Je remarque que le mot *fable* est entendu ici dans le sens d'*apologue*. Cette observation n'était peut-être pas nécessaire. Il est toujours bon qu'elle soit faite, parce que la *fable* a un sens beaucoup plus étendu. *Simonide préservé par les dieux* est une fable et n'est pas un apologue. 2° Une action n'est pas absolument nécessaire. La fable de *la Besace* dans Phèdre n'a pas d'action, c'est une simple similitude; ce n'est pas moins un apologue. 3° La comparaison avec le poëme épique est puérile; elle est même fausse en ce que l'objet de ce poëme c'est la narration même, et l'objet de l'apologue c'est la moralité déduite d'une allégorie.

2. Depuis Lamotte tout le monde répète cette mauvaise raison qui n'en devient pas meilleure. Est-ce que personne songe à son amour-propre quand il lit une fable? est-ce que personne se trouve blessé dans son amour-propre quand il lit des préceptes philosophiques comme les maximes de La Rochefoucauld? On conçoit qu'un petit qui parle réellement à un grand prenne cette forme détournée de langage pour ne pas heurter son orgueil; mais supposer qu'un imprimé fait le même effet sur nous, et nous plaît parce qu'il ménage notre délicatesse, c'est une pure chimère.

3. Que signifie ce mot? Lamotte entend-il un apologue adressé à un particulier pour lui reprocher un de ses défauts? Je ne sais si l'on en a jamais écrit de semblables, à moins qu'on n'eût l'intention de blesser profondément quelqu'un : dans ce cas l'allégorie, loin d'être un baume mis sur la blessure, est plutôt un caustique qui l'agrandit et l'enflamme.

4. L'esprit est amusé et non pas exercé. Oui, nous aimons naturellement les rapports, les similitudes. Mais il est si faux que l'instruction réelle soit pour rien dans le plaisir que nous trouvons à lire des apologues, que dans ceux qui sont susceptibles de plusieurs conclusions, nous les acceptons toutes avec la même facilité.

blent* commander ce qu'ils enseignent, ils veulent qu'on les instruise humblement, et ils ne se corrigeraient pas s'ils croyaient que se corriger fût obéir. D'ailleurs l'esprit a une certaine activité qu'il faut satisfaire. Il aime à voir plusieurs choses à la fois et à en distinguer les rapports; il se complaît dans cette pénétration adroite qui sait découvrir plus qu'on ne lui montre, et, en apercevant ce qui était couvert de quelque voile, il croit en quelque sorte créer ce qu'on lui cachait[1].

La vie que nous avons d'Ésope passe pour fabuleuse; mais en tout cas c'est une bonne fable et qui prouve à merveille ce que je viens d'établir.

Il serait toujours heureusement imaginé d'avoir fait de l'inventeur de l'apologue un esclave et de son maître un philosophe. L'esclave avait à ménager l'orgueil du maître, il ne devait lui dire certaines vérités qu'avec précaution, et le bon Ésope conciliait les égards et la sincérité par l'apologue. D'un autre côté, le maître ne devait pas* être homme à s'en tenir à l'écorce; il devait tirer des fictions de l'esclave les instructions qu'il y renfermait; il devait se plaire à l'artifice respectueux d'Ésope et lui pardonner la leçon en faveur de l'adresse et du génie. Voilà ce que nous sommes, nous autres fabulistes[2] et nos lecteurs, à l'égard les uns des autres. Nous sommes des esclaves qui voulons les instruire sans les fâcher; ils sont des maîtres intelligents qui nous savent gré de nos ménagements et qui reçoivent volontiers la vérité, parce que nous leur laissons l'honneur de la deviner en partie[3].

De la vérité que la fable doit renfermer. Il faut donc se proposer d'abord quelque vérité à faire entendre, et c'est l'avantage

1. Tout cela est ingénieusement dit, mais absolument chimérique. L'esprit humain aime les rapports et s'en amuse. C'est là le seul principe de l'intérêt que nous donnons aux apologues.

2. Ce mot paraît encore nouveau, mais il est établi par La Fontaine, à qui il appartenait bien de donner les noms en cette matière. (*Note de Lamotte.*)

3. Même observation. L'application de ces idées à la vie d'Ésope est très-spirituelle, et peut, comme je le disais, avoir sa vérité quand il s'agit d'un inférieur parlant à son supérieur, d'un esclave parlant à son maître. Rien n'est plus faux quand on l'applique aux auteurs qui, s'adressant à tout le monde, ne s'adressent réellement à personne.

particulier de la fable d'y forcer, pour ainsi dire, son auteur. En beaucoup d'autres ouvrages on peut se déterminer par ce que les faits ont d'agréable* ou de touchant, et les traiter seulement pour les traiter, sans aucune vue d'y renfermer quelque instruction. Mais ce serait une chose monstrueuse d'imaginer une fable sans dessein d'instruire. Son essence est d'être symbole, et de signifier, par conséquent, quelque autre chose que ce qu'elle dit à la lettre.

La vérité doit être le plus souvent morale, c'est-à-dire utile à la conduite des hommes. La fable est une philosophie déguisée, qui ne badine que pour instruire, et qui instruit toujours d'autant mieux qu'elle amuse. Une suite de fictions conçues et composées dans cette vue formerait un traité de morale préférable à un traité plus méthodique et plus direct. La définition des vertus et des vices n'est qu'une simple spéculation qui ne passionne point. On apprend sèchement que la libéralité tient le milieu entre la prodigalité et l'avarice, et l'on croit fièrement être philosophe parce qu'on définit le bien et le mal. La fable ne s'embarrasse pas de tout cet attirail dogmatique; mais* en peignant le vice et la vertu de leurs vraies couleurs, elle donne de l'éloignement pour l'un et du penchant pour l'autre, et elle fait sentir les devoirs, ce qui est toujours la meilleure manière de les connaître. Socrate avait dessein de donner ainsi un cours de morale animé d'exemples riants, qui fussent autant de préceptes dont l'agrément appuyât, pour ainsi dire, la solidité; et ce dessein était bien digne d'un philosophe qu'on appelait la *sage-femme des pensées* des autres : car je donnerais volontiers le même nom à la fable. C'est la sage-femme de nos sentiments et de nos réflexions, puisque, par les images ingénieuses qu'elle nous présente, elle développe en nous ce germe de droiture et de justice que la nature y a mis, et qui n'est que trop souvent étouffé par nos passions[1].

1. Lamotte a traité dans ce paragraphe une question bien ardue dont il ne paraît pas avoir mesuré la difficulté. La fable, dit-il, est une philosophie déguisée qui ne badine que pour instruire. Soit, c'est la prétention de tous les fabulistes et elle est louable; mais en réalité qu'enseigent-ils? Si l'on y regarde de près, on verra qu'ils n'enseignent à peu près rien. Voici pourquoi : les moralités des

Un fabuliste doit dédaigner ces vérités triviales qui n'échappent pas aux plus stupides. Ce serait un dessein ridicule d'imaginer une fable pour prouver que nous sommes tous mortels : mais* c'en est un fort sensé de nous dire que la mort est presque toujours imprévue à quelque âge qu'elle vienne, et le centenaire qui trouve mauvais que la mort le prenne au pied levé, nous fait sentir à propos combien nous sommes imprudents d'agir toujours comme si nous ne devions pas mourir [1].

Je mettrais presque encore au nombre des vérités triviales, celles qui ont déjà été maniées par la fable, si ce n'est qu'elles ne l'eussent pas été sous une image assez heureuse; ce qui serait une raison de les reprendre pour les mettre dans leur véritable jour. Ce qui est manqué ne mérite pas l'égard qu'on aurait de n'y plus toucher.

Mais il n'y a point de milieu pour un auteur, il faut inventer ou perfectionner : car à quoi bon, sous prétexte de quelques vaines différences, redire ce que les autres ont déjà dit? Ces amas d'écrits, qui ne multiplient que les mots et non pas les choses, sont l'opprobre de la littérature, et le public payera toujours d'un

fables sont toujours des propositions générales; or, les propositions générales, dans ce qui tient à la conduite de la vie, sont absolues ou contingentes. Les propositions absolues sont toujours vraies, mais si évidentes qu'il est à peine besoin de les énoncer : c'est, par exemple, que tout le monde meurt, que la beauté passe, que personne n'a tous les biens en partage, qu'il n'y a pas de bonheur parfait, etc. Les propositions contingentes sont tantôt vraies, tantôt fausses, ou plutôt aussi fausses que vraies; de sorte que quand une fable a prouvé une proposition, on peut parier qu'une autre prouvera le contraire. La morale du *Loup et l'Agneau*, c'est que le plus fort a toujours raison; celle de *l'Aigle et l'Escarbot*, c'est qu'il a bien souvent tort; *le Renard et la Cigogne* montrent qu'un trompeur doit s'attendre à la pareille; la fable de *l'Aigle*, *la Laie et la Chatte* prouve qu'il détruit ceux qui l'entourent et profite de leur ruine. Quelle instruction sérieuse peut-on tirer de là? Tout ce qui en résulte, c'est qu'on a des similitudes entassées dans la mémoire pour tous les événements, quels qu'ils soient. Cet avantage n'est que pour l'esprit qui s'amuse volontiers de ces rapports ingénieux. L'homme assurément n'y gagne rien. Il eût été digne de Lamotte d'apercevoir cette faiblesse de la moralité dans les apologues et de l'établir d'une manière démonstrative.

1. Les deux propositions dont il s'agit n'ont pas la différence que Lamotte croit y voir; elles sont d'une vérité également triviale, et le mérite de la fable dépendra toujours de la manière dont elle sera traitée, beaucoup plus que de la conséquence qu'on en tirera.

juste mépris ces auteurs* vides qui lui surprennent son temps sous l'appât d'une fausse nouveauté [1].

De la moralité. La vérité une fois choisie, il faut la cacher sous l'allégorie [2] et, à la rigueur, on ne devrait l'exprimer ni à la fin ni au commencement de la fable. C'est à la fable même à faire naître la vérité dans l'esprit de ceux à qui on la raconte; autrement le prétexte est direct et à découvert, contre l'intention de l'allégorie qui se propose de le voiler. Par exemple, quand Ésope dit au peuple qui se réjouissait aux noces d'un tyran, la fable des grenouilles qui s'alarmaient de ce que le soleil allait se marier; si un seul soleil nous brûle, dirent-elles, qu'allons-nous devenir sous dix ou douze soleils qu'il va nous faire? C'était au peuple à adopter sans autre avis le jugement sensé des grenouilles et à corriger sa joie ridicule sur un événement qui devait l'alarmer : mais pour nous, qui proposons nos fables à tous les hommes, il nous convient d'en user autrement. Comme nous avons affaire* à toutes sortes de lecteurs; que nous sommes trop fins pour les uns, tandis que nous sommes trop simples pour les autres, et qu'il n'est pas possible de se proportionner tout à la fois à tous, nous faisons bien d'indiquer le fruit de la fable, et d'en mettre assez pour les moins éclairés, au péril d'en mettre trop pour l'habile qui, par cela même qu'il est habile, nous pardonne cette superfluité qui ne l'est plus pour lui.

D'ailleurs, comme nos lecteurs ne sont pas le plus souvent dans les circonstances de la fable qu'ils lisent, leur intérêt n'éveille pas assez leur attention; ils ne sont pas assez déterminés à s'appliquer l'image, et il est bon de suppléer par une réflexion distincte à ce que leur indifférence laisserait échapper.

1. Préceptes excellents; notre auteur oublie seulement que la forme est presque tout dans l'apologue : l'invention première est si peu de chose, qu'à moins d'une grande supériorité dans l'exécution, tous les sujets appartiennent à tout le monde. La Fontaine a eu raison de ne pas se gêner avec ses devanciers, et, s'il venait aujourd'hui un La Fontaine nouveau, il ferait bien de prendre parmi les fables nombreuses que nous avons en français les plus heureuses et les moins connues pour leur donner la forme qui les ferait vivre définitivement.

2. Il est fort douteux que le récit et la morale se présentent toujours dans cet ordre à l'esprit de l'auteur. Lamotte faisait peut-être ainsi; mais je crois que, la plupart du temps, on coud la moralité à la narration, plutôt qu'on ne fait celle-ci pour la moralité.

Tout cela prouve, ce me semble, que la morale est bien mieux placée à la fin qu'au commencement de la fable. Si vous la mettez à la tête, vous émoussez le plaisir de l'allégorie ; je n'ai plus qu'à juger de sa justesse, mais je ne puis avoir l'honneur d'en pénétrer le sens, et je* suis fâché que vous ne m'en ayez pas cru capable. Si, au contraire, vous la renvoyez à la fin, mon esprit fait dans le cours de la fable tout l'exercice qu'il peut faire, et je suis bien aise, en finissant, de me rencontrer avec vous, où je vous suis obligé de m'apprendre mieux que je ne pensais [1].

La Fontaine commence sa fable de *l'Alouette et ses petits avec le Maître du champ*, par ce proverbe : « Ne t'attends qu'à toi seul ; » c'est la maxime qu'Ésope avait dessein de prouver par la fable même. Or, après cette préparation, quand les petits disent à leur mère que le maître du champ a donné ordre à son fils d'assembler ses amis ou ses parents pour couper le blé le lendemain, je préviens sans mérite la réponse de l'alouette à ses petits, et la maxime préliminaire m'a déjà averti que ni les amis ni les parents ne viendront ; au lieu que si on l'avait reculée jusqu'au dénoûment, j'aurais eu jusque-là le plaisir amusant de la suspension, ou, ce qui est plus flatteur, le mérite* de prévoir ce qui devait arriver. L'esprit est jaloux de toutes les preuves qu'il peut se donner à lui-même de sa pénétration, et il ne saurait voir sans quelque dépit qu'on lui enlève les occasions de se faire honneur. Le grand art est de lui en ménager le plus qu'il est possible ; et nous pouvons compter alors sur sa reconnaissance ; il nous trouvera fins et ingénieux selon que nous lui donnerons lieu de l'être lui-même [2].

Des images. Le choix de l'image sous laquelle on veut cacher la vérité, exige plusieurs conditions. Elle doit être juste, c'est-à-dire signifier sans équivoque ce qu'on a dessein de faire entendre.

1. Longue dissertation à mon avis fort inutile pour savoir si on mettra une moralité, où on la mettra, comment on la mettra. Eh, bon Dieu ! faites tout cela comme vous le voudrez : ce sera toujours bon si c'est bien fait.

2. Chimères que tout cela. Y a-t-il un seul lecteur qui ait fait ces observations ? Y en a-t il un seul qui ait distingué dans les fables de La Fontaine celles où la moralité était avant de celles où elle venait après ? Si nous ne sentons pas du tout cette différence, un raisonnement métaphysique fera-t-il que nous préférions une de ces dispositions à l'autre ?

Elle doit être une, c'est-à-dire que tout doit concourir à une fin principale dont on sente que tout le reste n'est que l'accessoire. Elle doit être naturelle, c'est-à-dire fondée sur la nature, ou du moins sur l'opinion. Ces conditions sont prises de la nature même de notre esprit qui ne saurait souffrir qu'on l'embarrasse, qu'on l'égare, ni qu'on le trompe* : car, je ne puis m'empêcher, au péril d'une digression, de faire ici une réflexion générale. C'est dans la nature de notre esprit qu'il faut chercher les règles. Elles n'ont point été l'effet du caprice ni du hasard, on les a fondées d'abord sur l'expérience de ce qui a plu, en attendant qu'on découvrît pourquoi les choses qui plaisaient devaient plaire[1] : découverte qui affermit les règles bien plus sûrement que l'expérience, car l'expérience est fautive; et comme on n'y démêle pas assez les circonstances particulières qui influent sur l'effet principal, on n'est que trop sujet à se tromper sur les causes; soit en ne les embrassant pas toutes, soit en ne les appréciant pas ce qu'elles valent, soit en prenant souvent l'une pour l'autre : au lieu que la raison générale de l'agrément des choses, prise du rapport qu'elles ont avec notre intelligence, est un principe aussi invariable que la nature même de notre esprit et qui nous met en état d'user toujours habilement des circonstances particulières au profit* du dessein que nous nous proposons[2].

L'image pèche contre la justesse quand elle ne présente pas assez distinctement une vérité. Ésope dit qu'un lion déchirait un bœuf, un voleur vint lui en demander sa part, il la lui refusa; un voyageur, au contraire, n'osait l'approcher, et le lion lui donna la moitié du bœuf. Qui devinerait que c'est là l'image de la modération et la récompense qu'elle mérite? Cette idée se

1. Excellente exposition de ce que sont les règles et de la manière dont elles ont été découvertes. Il est remarquable que Molière avait dit exactement la même chose dans sa *Critique de l'École des femmes* (sc. 7, au milieu).

2. On est fâché de voir Lamotte, après avoir si bien expliqué l'origine des règles, se perdre dans une métaphysique obscure pour établir comme au-dessus de l'expérience ce qui n'est que le résumé des expériences bien faites. Comment connaîtrait-on le rapport que les choses ont avec notre intelligence, si on ne l'avait éprouvé mille fois? Comment saurait-on que la nature de notre esprit est invariable si on n'avait observé que ce qui lui plaisait autrefois lui plaît encore aujourd'hui?

marie-t-elle bien avec l'effroi du voyageur? Je crois que ceux qui ont cousu la morale à cette fable n'ont été contents ni d'eux ni de l'inventeur qui les a embarrassés à chercher son sens, et qui les a réduits, faute de mieux, à en donner un si mal figuré par l'image.

L'image pèche contre l'unité quand tous les traits ne s'en réunissent pas à un certain point de vue. Deux pigeons s'aimaient en frères. L'un voulait voyager contre l'avis de l'autre : il voyage en effet, il essuie mille dangers dans sa course. Le pigeon sédentaire souffre tous les dangers qu'il craint pour son* ami; le voyageur revient enfin après avoir évité vingt fois la mort, et voilà désormais nos pigeons heureux. Je ne sais ce qui domine dans cette image, ou des dangers du voyage, ou de l'inquiétude de l'amitié, ou du plaisir du retour après une longue absence, et je demeure vide au milieu de cette abondance d'idées que je ne saurais réduire en une. Si, au contraire, le pigeon voyageur n'eût pas essuyé de dangers, mais qu'il eût trouvé les plaisirs insipides loin de son ami et qu'il eût été rappelé près de lui par le seul besoin de le revoir; tout m'aurait ramené à cette seule idée, que la présence d'un ami est le plus doux de tous les plaisirs [1].

Une image pèche contre la nature quand elle n'est pas conforme aux idées qu'on a des choses. Le lion fait société avec la génisse, la chèvre et la brebis. Ils conviennent de partager entre eux le butin. On prend un cerf que le lion partage en quatre, et dont il prend trois parts sur différents droits qu'il allègue, en menaçant qui osera toucher à la quatrième. * Cette société n'est pas naturelle. Le lion choisit fort mal ses chasseurs. Les trois associés ne peuvent lui servir de rien, et ils sont d'ailleurs trop timides pour se lier avec un chasseur dont ils sont eux-mêmes le gibier [2].

Veut-on encore une image plus vicieuse? Un lion devient

1. La remarque de Lamotte peut être juste. Elle n'empêche pas que la fable des *Deux pigeons* ne soit un chef-d'œuvre d'un bout à l'autre. C'est une preuve que dans les arts l'exécution fait toujours la plus grande partie du mérite de l'œuvre. Mais cette grande beauté de forme échappait à notre auteur, et c'est ce qui le rend si sévère.

2. Cette critique est très-fondée. Voltaire, dans son *Dictionnaire philosophique*, au mot *Fable*, en a ajouté d'autres du même genre qui ne le sont pas moins.

amoureux d'une fille; il la demande en mariage et il se laisse couper à ce prix les griffes et les dents, imprudence qui lui coûte la vie. La supposition de cet amour est d'autant plus ridicule que l'inventeur la hasarde sans besoin, car le besoin en pourrait justifier la témérité; mais loin d'en être réduit à feindre un prodige si absurde pour marquer l'imprudence des amants, il avait à choisir entre mille autres symboles qui l'auraient également représentée sans contredire la nature. Elle fournira toujours assez de justes allégories pour les différents besoins de la morale sans qu'on soit obligé pour cela de lui faire aucune violence, et l'art consiste à y mesurer ingénieusement ses fictions [1].*

Voici, au contraire, une image qui satisfait pleinement aux trois conditions que je crois nécessaires. Un souriceau s'éloigne de sa mère pour voir le monde. Il ne va pas loin que la frayeur l'oblige de revenir au logis. Il raconte à sa mère qu'il a rencontré un animal dont l'air menaçant l'a épouvanté et l'a empêché de faire connaissance avec un autre qui lui paraissait fort sympathisant avec les souris. Sur la peinture qu'il fait du coq et du chat, sa mère le désabuse et lui apprend que l'animal qui lui a fait peur ne veut aucun mal aux souris, au lieu que l'animal qui lui plaisait tant en est l'ennemi irréconciliable. Cette image est juste, car que peut-elle signifier autre chose, sinon qu'il ne faut pas juger des gens sur la mine? Elle est une, toutes les circonstances en sont subordonnées au faux jugement du souriceau. Elle est naturelle, les caractères des animaux y sont exactement rendus. C'est en tout sens le modèle d'une bonne fable, et sa simplicité même y met un nouveau mérite.*

J'ai remarqué qu'il suffisait que l'image fût fondée sur l'opinion, et j'ajoute sur une opinion même dont on est revenu. Le fabuleux a dans cette matière tous les droits de la vérité. Le

1. Cette critique paraît exacte; mais quand on lit *le Lion amoureux*, la fable est si bien faite qu'on n'y pense pas le moins du monde. Ajoutons que la dissemblance est sauvée par l'époque où se passe l'action, c'est *du temps que les bêtes parlaient*. D'un autre côté, nous sommes si habitués à prendre le lion pour le symbole d'un guerrier, d'un châtelain cantonné dans sa forteresse, que les deux idées se confondent chez nous, de sorte qu'on accepte sans répugnance l'amour du lion pour la bergère.

chant mélodieux du cygne mourant ne peut être reproché à un fabuliste qui en sait faire un bon usage. On ne croit plus le fait, mais on sait qu'il a été cru, et c'est une autre espèce de fait qui plaît aux savants; tandis que pour eux-mêmes et pour les autres la célébrité de l'opinion lui tient lieu de réalité, et lui acquiert tous les priviléges d'une vérité de symbole et de pure comparaison.

Des acteurs. A l'égard des acteurs de la fable, les animaux se présentent d'abord : ils en paraissent même à quelques gens les personnages essentiels, ou du moins privilégiés, et le seul mot de *fable* réveille en eux l'idée d'animaux parlants.

Il est vrai que des animaux sont de fort bons acteurs de cette sorte d'allégorie. * C'est une espèce si voisine de la nôtre, qu'on n'a presque eu besoin que de leur prêter la parole pour en faire nos semblables. Tout ce qu'ils font a un si grand air d'intelligence, qu'on a jugé de tout temps qu'ils agissaient avec connaissance. Il n'y a que l'intrépide cartésianisme qui a pu le leur disputer; mais c'est peut-être une débauche du raisonnement d'en avoir osé faire des machines [1].

Ésope a donc bien fait de saisir la ressemblance, et de faire jouer les mœurs par des acteurs qui y sont si propres[2]. Nous avons beaucoup de dispositions de notre part à nous prêter là-dessus à la fiction. Quand les actions des animaux sont bien vraies, les sentiments et les discours qu'on leur prête nous le paraissent aussi. Il nous semble presque qu'on n'a fait que traduire leur langue, et qu'il ne nous manque que de l'entendre pour vérifier tous les jours ce qu'on leur fait dire. Qu'il me soit permis de prévenir là-dessus une chicane qu'on m'a faite, et dont on ne s'est peut-être* avisé que pour moi. Quand Ésope débitait la fable de l'écrevisse qui réprimande sa fille de n'aller pas droit, et à qui la fille répond : « Allez droit vous-même et je vous

1. Descartes avait en effet déclaré que les bêtes étaient de pures machines qui exécutaient, par suite de mouvements matériels, mais sans volonté et sans pensée, leurs actions les plus compliquées. Cette opinion fut embrassée et développée par les élèves de Descartes.

2. Ésope n'est pas le premier qui l'ait fait, puisqu'on trouve des exemples dans des auteurs de beaucoup antérieurs, dans Hésiode, dans Archiloque et dans Stésichore cité par Aristote (*Rhétor.*, II, 20).

imiterai, » on ne lui disait pas que la fable était mal choisie pour avertir une mère de donner un bon exemple à sa fille, et que la comparaison n'était pas juste en ce que la mère de notre espèce pouvait changer de conduite, au lieu que la mère écrevisse ne pouvait pas aller droit. On ne pressait point ainsi la comparaison, et l'on se contentait du premier aspect de ressemblance qui se trouve entre les deux mères. On m'a fait cependant des objections aussi frivoles; mais on doit savoir que nous donnons les propriétés des animaux, quoique nécessaires et invariables, pour l'image de nos penchants les plus libres; et qu'on n'a pas droit de nous reprocher la comparaison, pourvu que nous ne la donnions que du côté qui ressemble.

Quoique les animaux soient des acteurs si convenables, ce ne sont pas les* seuls qui ont droit à la fable. Usons sans scrupule des priviléges qu'Ésope nous a transmis : introduisons à notre choix les dieux, les génies et les hommes; faisons parler les animaux et les plantes; personnifions les vertus et les vices; animons, selon nos besoins, tous les êtres. Que s'il le faut, la source se plaigne encore du ruisseau; que la lime se moque du serpent, et que le pot de terre et le pot de fer raisonnent encore, et voyagent ensemble.

Les acteurs les moins usités et les plus bizarres deviennent naturels, et méritent même la préférence sur d'autres, dès qu'ils sont les plus propres, soit par l'agrément, soit par la justesse, à représenter la vérité dont il s'agit. D'ailleurs cette diversité nous donne lieu de varier nos images, et de promener l'imagination d'objets en objets, tandis que l'esprit marche de vérités en vérités[1].

Du style. Quand l'auteur a une fois imaginé sa fable, qu'il a sa vérité, ses images * et ses acteurs, il ne lui reste plus qu'à lui donner dans l'exécution toutes les grâces dont elle est susceptible, et

1. Il y a quelques remarques à faire ici. 1° Ce n'est par parce qu'Ésope en a donné l'exemple, c'est parce que notre esprit s'y prête volontiers, qu'on peut employer d'autres personnages que des animaux. 2° Il est bon d'introduire et de faire agir les êtres inanimés, parce que nous augmentons ainsi la richesse et la variété de nos sujets. 3° Mais cette variété deviendrait promptement monotone si l'on ne revenait sans cesse aux personnages les plus naturels, l'homme lui-même et les animaux.

à l'enrichir des détails et des sentiments que le fond comporte; car il n'y a pas de fond si heureux qui ne puisse périr entre des mains qui ne savent pas le manier, ou qui négligent de lui donner sa meilleure forme. La même justesse qui a dû présider à l'invention principale, doit veiller encore avec une attention délicate à l'arrangement de chaque partie, qui devient elle-même un nouveau tout, à mesure qu'il faut la rendre. Ce n'est pas assez que chaque partie soit à sa place ; elle y doit être avec la proportion et les grâces qui lui conviennent, par rapport au tout; et ce n'est que ce soin continu des détails qui peut donner aux ouvrages un mérite constant et, pour ainsi dire, une beauté de ressource. La pensée dominante emprunte presque toujours son effet des pensées accessoires qui l'accompagnent, et qui forment avec elle ces assortiments qu'on appelle *force*, *grâce*, *élégance* ou *finesse*, * et qui, par le mauvais choix, sont aussi la source des défauts contraires.

Le familier est le ton général de la fable. Comme les animaux en ont été les premiers acteurs, on a cru les élever assez, en leur prêtant notre langage le plus ordinaire; et l'on s'en est tenu à les faire parler aussi simplement qu'ils agissent. Quand les autres personnages y sont survenus, le ton était déjà pris : on a voulu le soutenir, et les dieux mêmes, malgré leur majesté, ont subi là-dessus la loi générale [1].

On a eu raison de maintenir la fable dans cet usage. Le style familier est bien plus propre à l'insinuation que le style soutenu : celui-ci est le langage de la méditation et de l'étude ; celui-là est le langage du sentiment. On est en garde contre l'un ; on ne songe pas à se défendre de l'autre ; et l'instruction exercera toujours ses droits sur nous d'autant plus sûrement, qu'elle en

1. La raison donnée ici du ton familier, ordinaire à la fable, est très-mauvaise. La véritable cause, c'est que les fables, plaisant à tout le monde, passent de bouche en bouche, se retiennent et se récitent par tradition, et que le vulgaire donne à tout ce qu'il fait la couleur qui lui appartient à lui-même. C'est ainsi que les fables d'Ésope nous sont parvenues, puisqu'elles n'ont été écrites qu'au XIVe siècle de notre ère ; il n'est donc pas étonnant qu'elles aient toutes ce caractère familier. Ajoutons que l'enseignement donné dans un apologue est ordinairement très-petit, très-familier lui-même, et l'on verra bien que c'est par exception que le style s'y élève.

paraîtra moins jalouse : l'appareil et l'air composé nuisent plus à son règne qu'ils n'y servent.*

Mais ce familier que demande la fable, ne laisse pas d'avoir son élégance ; et malgré l'air aisé qui le caractérise, ses beautés sont peut-être plus difficiles à trouver que celles du style soutenu : celui-ci, à beaucoup près, n'a pas tant de nuances que l'autre. On sent bien mieux si l'on est loin du langage vulgaire, qu'on ne sent, en parlant ce langage, si l'on en a fait le choix le plus heureux pour l'occasion dont il s'agit; et c'est cependant de ce choix heureux que dépend tout le charme du familier. L'expression soutenue impose et séduit encore, quoique ce ne soit pas la mieux choisie; au lieu que la familière ne peut s'attirer de respect que par la justesse et le bonheur de l'application.

Que l'auteur de fables soit donc attentif au choix de ses expressions et de ses tours ; que, sous prétexte de familiarité, il ne se permette jamais rien de négligé ni d'insipide; qu'il se propose partout une finesse naïve, et qu'il travaille d'autant plus, que ce qu'il dit doit paraître ne lui avoir rien coûté.*

Ainsi le familier de la fable a différents degrés selon les sujets qu'elle traite. Il peut arriver même que la matière y résiste absolument ; et en ce cas il faut être magnifique, sans scrupule : car c'est aux convenances à décider de tout, et l'art les reconnaît pour les arbitres des règles.

Avec ce choix constant d'un familier ingénieux, songeons encore à animer nos récits de ce qu'il y a de plus riant et de plus gracieux, et trouvons l'art d'attacher l'esprit aux plus petits objets, non par des ornements ambitieux, mais seulement par des peintures enjouées et amusantes.

Une source du riant dans la fable, c'est de transporter aux animaux des dénominations humaines, *maître Corbeau*, *compère Renard*, *Sa Majesté Lionne*. Ce badinage, dirigé par de fines convenances, a d'ailleurs son étendue et sa fécondité : comme je donne aux animaux des dénominations humaines, j'en donne de même à tout ce qui leur appartient.* Leur espèce est une république ; l'assemblée de plusieurs une diète, un sénat; leurs instincts différents seront des règlements et des lois : mascarade ingénieuse qui ne va pas à les faire méconnaître, mais seulement

à nous mieux représenter en eux, et qui offre tout à la fois à l'imagination et l'animal et l'homme joué sous son nom[1].

Une autre source du riant, c'est d'appliquer quelquefois de grandes comparaisons aux plus petites choses. Outre l'espèce de travestissement sous lequel on offre alors le prétendu sublime, il y a encore une gaieté philosophique à rapprocher ainsi ce que nous admirons le plus de ce qui nous paraît le plus méprisable, et à nous faire sentir tout à coup une analogie très-étroite entre le petit et le grand :

Deux coqs vivaient en paix ; une poule survint,
Et voilà la guerre allumée.
Amour, tu perdis Troie! *

L'auteur semble regarder les deux événements du même œil; je sens avec lui la parité essentielle des deux faits; et je me moque de la fausse grandeur que j'attachais auparavant à l'un des deux.

Il s'offre assez d'occasions du gracieux, et les descriptions, surtout, en sont le siége ordinaire. Il ne faut pas manquer d'en répandre dans les fables, autant que le sujet en peut souffrir, sans pourtant se laisser entraîner au plaisir de décrire, de façon que la description devienne un écart. Ce qu'il y a de plus heureux en ce genre, est que la description soit le fait même. Telle est la fable *du Roseau et du Chêne* aussi bien que celle *de Borée et du Soleil.*

Mais ce n'est pas assez de s'en tenir à ces descriptions dominantes que les moins habiles ne manqueraient pas : le génie

1. Tout cela est fort bien dit, mais cache une erreur. Les formes de langage louées ici sont un effet et non une cause. C'est parce que La Fontaine a vu les choses de cette manière plaisante qu'il a pris ces expressions pittoresques : *maître Corbeau, compère Renard*, etc. ; il a mis ces mots comme ils lui sont venus et non de propos délibéré, comme Lamotte. Voici maintenant le résultat : « C'est que, dit Voltaire, les naïvetés de La Fontaine lui échappent et sont dictées par la nature même. On sent que cet auteur écrivait dans son propre caractère et que celui qui l'imite (Lamotte) en cherchait un. Que La Fontaine appelle un chat qui est pris pour juge *Sa Majesté fourrée*, on voit bien que cette expression est venue se présenter sans effort à son auteur : elle fait une image simple, naturelle et plaisante : mais que Lamotte appelle un cadran un *greffier solaire*, vous sentez là une grande contrainte avec peu de justesse. » Ces remarques de Voltaire sont dictées par le bon goût.

doit avoir d'autres ressources pour en semer partout ; il peut peindre chemin faisant tout ce qui s'offre, et souvent une épithète bien choisie est une courte description dont les grâces sont d'autant plus touchantes qu'elles sont* moins attendues ; et que, sans nous retarder en rien, elles nous tiennent, pour ainsi dire, compagnie dans l'action que nous voulons suivre[1].

Si je n'ai pas confondu le riant et le gracieux, qu'on prend souvent l'un pour l'autre, c'est qu'il me semble qu'on en doit faire quelque différence. Le riant est caractérisé par son opposition au triste et au sérieux; au lieu que le gracieux s'oppose seulement au désagréable et au rebutant[2].

Les réflexions sont encore un des ornements de la fable ; mais elles en doivent prendre le ton dominant, et être aussi naturelles dans leurs expressions, qu'amenées naturellement par le sujet. La Fontaine dit :

> Certaine fille, un peu trop fière,
> Prétendait avoir un mari
> Jeune, bien fait et beau, d'agréable manière,
> Point froid et point jaloux : notez ces deux points-ci.

Cette réflexion, car c'en est une, quoiqu'elle * ne soit pas déployée et que l'auteur ne la fasse qu'en avertissant de la faire; cette réflexion, dis-je, plaît par le naturel même, parce que, loin d'être recherchée, toute ingénieuse qu'elle est, elle naît presque nécessairement du fait ; et que ces deux conditions que la fille exige, présentent d'elles-mêmes à l'esprit l'opposition qu'elles ont l'une à l'autre.

Ajoutez que cette réflexion rapide, semblable, si j'ose parler poétiquement, à ces nymphes qui couraient sur les épis sans les faire plier, n'apporte aucune gêne à la narration; et l'on dirait qu'au lieu d'en être interrompue, elle en devient plus vive et plus légère. Ces sortes de traits jettent du sens et de la soli-

1. Lamotte recommande trop de chercher ces enjolivements. Ils doivent se présenter d'eux-mêmes comme les expressions plaisantes louées tout à l'heure. Les chercher de parti pris, c'est le moyen de ne pas les trouver.

2. La nuance entre le riant et le gracieux est bien fugitive. D'ailleurs, ce n'est pas donner une idée suffisante de deux qualités, que de les définir par leur opposition avec des défauts qui eux-mêmes ne sont pas définis.

dité dans la fable et, sans nuire à la vérité totale et essentielle, ils y répandent d'autres vérités surnuméraires, que le lecteur est bien aise de recueillir en passant : acquisition d'autant plus flatteuse, qu'il avait moins lieu d'y compter.

Je ne souhaiterais plus rien à l'auteur* des fables, si ce n'est d'être fidèle au sentiment, et de le peindre toujours avec la naïveté qui le caractérise : car j'ose encore distinguer le naturel et le naïf. Le naturel renferme une idée plus vague, et il est opposé en général au recherché, au forcé ; au lieu que le naïf l'est particulièrement au réfléchi, et n'appartient qu'au sentiment[1].

Le sublime, selon cette idée, peut être naïf. La réponse du vieil Horace à la question qu'on lui fait sur la conduite de son fils : « Que vouliez-vous qu'il fît contre trois ? » *Qu'il mourût :* cette réponse est naïve, parce que c'est l'expression toute nue du sentiment de ce Romain qui préfère la mort de son fils à sa honte[2]. Il ne répond pas précisément à ce qu'on lui demande : il dit seulement ce qu'il sent. Ce n'est que dans le vers suivant que la réflexion succède à la naïveté :

> Ou qu'un beau désespoir alors le secourût.

Il raisonne dans ce vers ; il n'a fait que sentir dans le premier. *

Les occasions du naïf sont peut-être plus fréquentes dans la fable, et l'éloge de La Fontaine est de n'en avoir guère manqué. Dans la fable du *Pot au lait*, le discours qu'il prête à sa laitière est un chef-d'œuvre de naïveté, d'autant plus singulier, que, sous l'apparence du raisonnement le plus suivi, le sentiment se montre dans toute sa force ou, pour mieux dire, dans toute son ivresse.

De l'imitation. Au reste, ce n'est pas par l'imitation servile d'aucun écrivain qu'on peut parvenir à rassembler toutes ces beautés. Il ne faut songer qu'à imiter la nature ; imitation qui fait seule les originaux, mais bien différente de celle que la plupart des

1. Même observation que tout à l'heure. L'opposition avec des choses non définies ne peut donner aucune idée claire. Le *naïf* c'est le naturel dans les petites choses.

2. La réponse du vieil Horace, une naïveté ! comment un auteur qui en vient là ne s'aperçoit-il pas qu'il a fait fausse route ?

auteurs s'imposent. Quand un auteur veut écrire dans un genre, il étudie les maîtres en ce genre-là ; et malheureusement ce qu'il appelle les étudier, c'est remarquer de mémoire leurs phrases, leurs expressions et leurs tours ; c'est faire au style une attention purement grammaticale, sans songer que ce style n'est qu'un certain choix et un certain* ordre d'idées, suite nécessaire de la manière dont l'écrivain aperçoit et sent les choses ; et qu'il faudrait beaucoup plus penser au caractère d'esprit qui produit ce choix et cet arrangement de mots, qu'au choix et à l'arrangement même qui s'offrirait, en pareille occasion, à quiconque sentirait comme l'écrivain qui les emploie[1].

Le bon goût ne s'acquiert point par ces remarques serviles et de pures minuties. Il doit se former par la lecture des meilleurs écrivains, comme la politesse s'apprend par le commerce du grand monde. On ne s'y propose pas d'imiter précisément les manières de personne : ceux qui s'en tiendraient là ne parviendraient qu'à une affectation ridicule et provinciale ; mais à force de voir avec plaisir les égards délicats que les gens polis ont les uns pour les autres, on parvient à cette politesse générale, qui n'est qu'un sentiment prompt des bienséances, et que chacun assaisonne différemment, selon son humeur et son caractère personnel.*

Rien n'est plus dangereux que de vouloir être ce qu'est un autre ; il en arrive souvent qu'on n'est ni lui ni soi-même. On se dépouille de son propre caractère, qui, ménagé judicieusement, aurait peut-être eu ses grâces ; et l'on ne saurait revêtir ce caractère étranger qu'on a en vue, et qui n'est pas fait pour nous.

Je crois donc que quand on veut travailler dans un genre, il faut se faire une idée juste des différentes beautés qu'il exige,

1. Je crois qu'il y a ici une erreur. Étudier un écrivain, le lire et le relire sans cesse, c'est moins apprendre par cœur ses mots ou ses tournures que se mettre soi-même dans une disposition d'esprit pareille, de telle sorte que des idées du même genre se présentent à nous et nous inspirent des expressions semblables. Il ne faut pas, en effet, copier servilement ce qu'ont fait les autres, mais il est toujours bon de se mettre soi-même au ton que l'on veut prendre. C'est là le véritable usage que les esprits heureux font de la lecture des poëtes. C'est, du reste, ce que dit Lamotte dans les paragraphes suivants, mais sous une forme trop figurée et trop vague pour être bien claire.

s'habituer à les sentir et à les reconnaître, exercer la souplesse de son esprit de ce côté-là, et puis, sans aucune vue d'imitation particulière se laisser entraîner à son sujet; en un mot, travailler d'abondance de goût et de sentiment, sans captiver son génie sous aucun autre.

Voilà, en général, ce que j'avais à dire de la fable. J'aurais pu descendre dans un plus grand détail; mais il est bon de laisser quelque chose à faire au lecteur, et c'est à ses réflexions à rendre le traité complet. *

Principaux fabulistes. Il ne me reste qu'à parler des fabulistes les plus célèbres, et je commence par l'inventeur.

Ésope est en possession de ce titre; et, sans discuter s'il y en a eu d'autres avant lui, il suffit qu'il ait fait de cet art un usage assez ingénieux pour mériter qu'on perdît le souvenir de ses prédécesseurs, et même qu'on réunît sous son nom tout ce qui s'était fait de mieux dans ce genre.

Ceux qui nous ont laissé sa vie se plaisent à exagérer la difformité de son corps. On a pris l'esprit de la fable dans ce qu'on a écrit de lui; et peut-être ne lui donne-t-on un corps si monstrueux que pour faire un plus grand contraste avec la beauté de son esprit et la droiture de son cœur.

A suivre l'idée que donnent ses ouvrages, il composait ses fables selon les occasions. C'était un censeur allégorique qui, présentant à chacun l'image de sa situation, lui donnait lieu de penser ce que lui-même ne disait pas expressément.* Content de renfermer la leçon dans l'image, il laissait à l'auditeur le plaisir de l'en tirer.

Il étudiait apparemment dans les animaux ce qu'ils ont chacun de singulier, pour en faire autant de symboles qu'il employait ensuite selon les circonstances. Il est si vrai et si fidèle à la nature dans la plupart de ses fables, que je n'ose lui imputer celles qui me paraissent bizarres et forcées. Ce sont peut-être de mauvais présents qu'on lui a faits dans l'envie de lui faire honneur. On n'a pas songé qu'on l'appauvrissait en voulant lui tout donner.

Il est partout d'une précision excessive, négligeant toujours les occasions de décrire, courant au fait plutôt qu'il n'y marche,

et ne connaissant pas de milieu entre le nécessaire et l'inutile. En un mot, je vois dans Ésope un philosophe qui s'abaisse pour être à la portée des plus simples; et, en prenant les choses du bon côté, j'y vois encore un génie modeste qui ne prise pas assez ses inventions pour les orner[1]. *

Phèdre était esclave aussi bien qu'Ésope. Il fut affranchi comme lui; mais il eut sur Ésope l'avantage de l'éducation. On prit grand soin de sa jeunesse; au lieu que l'autre n'eut apparemment de maître que son bon esprit. Dans celui-ci le goût de la fable fut un don de la nature; dans celui-là ce fut le fruit d'une émulation de gloire. Phèdre voulut être l'Ésope des Latins, comme Virgile en voulut être l'Homère, Térence le Ménandre et Horace le Pindare.

Ésope semble moins s'être proposé sa propre réputation que l'utilité des autres; il ne dit pas un mot de lui-même; les suffrages de la postérité ne lui sont de rien, et ses fables ne sont devenues un corps d'ouvrage que par le soin qu'on a pris de les recueillir après lui.

Phèdre, au contraire, a voulu faire un livre. On sent dans sa composition un soin continu d'élégance; et, quoiqu'il soit simple et facile, il n'en est ni moins poli ni moins mesuré. Ésope, * comme je l'ai dit, est un philosophe, et Phèdre est un auteur.

Inquiet sur l'accueil qu'on fait à ses ouvrages, il se plaint des injustices de l'envie, et il indique lui-même la mesure de réputation qui lui est due. Quelques-uns prétendaient l'avilir en disant qu'il ne faisait que copier Ésope; il assure qu'il a beaucoup plus inventé qu'il n'a pris : d'autres l'accusaient d'avoir gâté son original; il se vante de l'avoir perfectionné : et si la critique maligne fait quelque temps obstacle à sa réputation, il se munit d'une constance stoïque pour attendre le retour des suffrages dont il semble ne pas douter.

Le préjugé pour les anciens est fort ancien lui-même. On s'en est plaint de bonne heure, et Phèdre nous témoigne qu'il ré-

1. Ce portrait d'Ésope est tracé de main de maître, il est court et parfaitement ressemblant. Toutes les fois que Lamotte juge le fond des choses et n'a pas à s'occuper de la forme, on est presque toujours sûr de le trouver critique très-judicieux.

gnait fort de son temps. Les sculpteurs mettaient à leurs statues les noms de Praxitèle et de Phidias pour faire valoir leurs ouvrages, qui n'auraient pas été si bons si on ne les avait crus de ces grands maîtres.

Il s'est servi, dit-il, du même stratagème* pour mettre la jalousie contemporaine en défaut, et il appuie du nom d'Ésope bien des choses qu'il n'a pas prises de lui, afin de leur attirer ce respect dont les noms anciens étaient déjà en possession; mais il est bien honteux pour nous que nous soyons gens à donner dans ces piéges, et que nos jugements tiennent à si peu de chose.

Phèdre ne donne guère d'étendue à ses fables; mais, à tout prendre, il est encore prolixe auprès d'Ésope. Sa brièveté est toujours fleurie. Il peint par des épithètes convenables; et ses descriptions, renfermées souvent en un seul mot, ne laissent pas de semer dans son ouvrage des grâces inconnues à l'inventeur; grâces cependant nécessaires à la fable, dont le but est d'instruire. On lit une allégorie sèche et dénuée d'ornements; mais on n'y revient plus, et l'instruction échappe bientôt: au lieu que les grâces du détail rappellent souvent le lecteur, et l'impression du fond se renouvelle toutes les fois qu'elles le font relire.*

Phèdre n'a pas craint de mêler dans les allégories une histoire de son temps. Il a bien connu que la fable ne consistait pas absolument dans la fiction, mais dans un amas de circonstances, qui concourent ensemble à faire entendre une même vérité. L'histoire même devient alors allégorie[1]; on ne la donne plus comme un fait réel, mais seulement comme une image, et comme l'occasion d'une réflexion importante.

Je reprocherais seulement à Phèdre d'avoir mis souvent sa morale à la tête de ses fables[2], et d'en mettre quelquefois de

1. Question de mot. C'est une *fable* dans le sens général de *conte*, de *narration*; ce n'est certainement pas un *apologue*.

2. Il faut avoir bien envie de faire un reproche pour songer à celui-là. Phèdre a placé la moralité comme elle s'est présentée, il a eu raison en cela, et c'est Lamotte qui a certainement eu tort de s'astreindre à la mettre toujours à la fin, puisque par là il tombe dans la monotonie.

trop vagues, et qui ne naissent pas assez distinctement de l'allégorie.

Rendons-lui toute la justice qu'il mérite. Il a orné avec beaucoup d'art la simplicité d'Ésope. Il attache par une élégance douce, et qu'il contient toujours dans les bornes de la matière. Mais, selon les idées que j'ai données des choses, je lui trouve plus de politesse que de génie, moins de riant que de gracieux, et plus de naturel que de naïveté.*

Pilpai doit trouver ici sa place, si ce n'est par le mérite de ses fables, du moins par leur célébrité; et, comme il est inventeur, il ne faut pas, pour lui accorder quelque estime, y regarder de si près qu'à ceux qui sont guidés par des modèles: le mérite de l'invention compensera toujours bien des défauts[1].

Il gouverna longtemps l'Indostan sous un puissant empereur. Il n'en était pas moins esclave : car les premiers ministres de ces souverains le sont encore plus que leurs moindres sujets; et voilà toujours l'esclavage confirmé dans l'honneur d'avoir enfanté la fable[2].

Pilpai renferma toute sa politique dans la sienne; c'était le livre d'État, et la discipline de l'Indostan. Un roi de Perse, prévenu de la beauté de ses maximes, envoya recueillir ce trésor sur les lieux, et fit traduire Pilpai par son médecin. Les Arabes lui ont aussi décerné l'honneur de la traduction; et il est demeuré en possession de tous les suffrages du Levant.*

Cependant, à quelque génie près, je le citerais plutôt comme une xemple des défauts, que pour un modèle des beautés. Ses fables n'ont souvent ni justesse, ni unité, ni naturel; il les contredit les unes par les autres, et quelquefois elles se contredisent toutes seules[3]. Il fait dire aux animaux des choses si sé-

1. Oui, quand l'invention est quelque chose; mais dans l'apologue, où ce n'est jamais qu'un rapport, l'invention toute seule ne mérite pas qu'on la compte; et de fait on ne la compte pas si l'exécution ne s'y joint au moins dans une certaine mesure.

2. Paradoxe qui n'est pas du tout confirmé par l'histoire. Avant Ésope et Pilpai, vivaient Stésichore, Archiloque, Hésiode et Homère (*Iliade*, XXVI, v. 517) qui n'ont point été esclaves et ont fait des apologues.

3. C'est le défaut général des fables; nous l'avons déjà dit (p. 159), et Lamotte qui le remarque ici n'en est pas moins exempt qu'un autre. Sa fable *des Singes* en particulier (liv. I, fab. 10) est racontée de deux façons et conduit à deux mo-

rieuses, si étendues et si raisonnées, qu'on les perd de vue dans leurs discours; et quelquefois c'est encore pis dans leurs actions, qui ne sont pas le symbole des nôtres, mais les nôtres mêmes.

D'ailleurs ses fables ne sont pas détachées; il les embarrasse les unes dans les autres; les acteurs d'une fable en content de nouvelles, qui sont encore interrompues par d'autres; et le recueil de ces fictions est un roman bizarre d'animaux, d'hommes et de génies, composé dans son espèce, comme *Cyrus* et *les Exilés*, où les aventures se croisent à tout moment; ce qui m'a paru toujours un art assez importun.

Enfin, à l'exception de quelques endroits* où Pilpai me paraît ingénieux et solide, je le trouve tout à la fois dans le reste puéril et sérieux, diffus et sec, inutile à l'instruction, quoique prodigue de morale; parce que, outre les contradictions qui la détruisent, il ne l'appuie pas d'ordinaire d'allégories assez justes.

La Fontaine nous tient lieu d'Ésope, de Phèdre et de Pilpai. Il a choisi ce qu'il a trouvé de meilleur dans les trois; et, s'enrichissant encore de ce qu'il a pu recueillir de pareilles allégories éparses de côté et d'autre, il nous a donné cet ample recueil de fables qui fait tant d'honneur à la poésie française : car, quoi qu'il en dise, ce qu'il nous a laissé à glaner n'en vaut presque pas la peine, et il a réduit les auteurs qui voudraient le suivre dans son genre à la nécessité d'inventer ou de traiter les mêmes sujets que lui. Traiter les mêmes sujets pour ne pas mieux faire! Eh! qui espérerait de mieux faire? c'est du temps perdu. L'entreprenne qui voudra; pour moi, j'ai encore mieux aimé prendre* le parti d'inventer, tout effrayant qu'il m'a paru d'abord, mais que je n'ose plus croire si difficile depuis que j'en suis venu à bout[1].

ralités opposées que Lamotte établit sans scrupule aussi fortement l'une que l'autre.

1. Modestie très-aimable quoique peut-être affectée. Au reste, l'invention a, ici comme partout, peu ou beaucoup de valeur selon ce qui est produit. Il y a des fables dont l'invention n'est presque rien; il y en a d'autres où, par l'exactitude des rapports, ou l'originalité des idées, ou la manière dont les choses sont combinées, elle devient au contraire très-précieuse. Telles sont, dans le

La Fontaine s'était exercé longtemps à la narration dans ses *Contes*, qui, quant à la manière, ont autant de rapport aux *Fables* qu'ils y ont d'opposition quant au fond et à la morale; et il semble que par ses *Fables* il ait voulu rendre aux mœurs ce qu'il leur avait ôté par ses *Contes*.

Il était homme de sentiment, d'une naïveté douce et intéressante, plutôt simple que modeste, car la modestie suppose quelque réflexion; et il n'agissait, il ne parlait, il n'écrivait que d'abondance de cœur.

Tout original qu'il est dans les manières, il était admirateur des anciens jusqu'à la prévention, comme s'ils eussent été ses modèles. « La briéveté, dit-il, est l'âme de la fable, et il est inutile d'en apporter des raisons; c'est assez que Quintilien l'ait dit*. »

Par une suite de cette admiration ingénue, il se croyait fort au-dessous de Phèdre; mais un des grands hommes de notre siècle a dit que cela ne tirait pas à conséquence, et que La Fontaine ne le cédait ainsi à Phèdre que par bêtise : mot plaisant, mais solide, et qui exprime finement le caractère d'un génie supérieur qui se méconnaît faute de se regarder avec assez d'attention.

Le public, plus juste en sa faveur que lui-même, s'obstine à lui donner la préférence. Il rassemble en effet toutes les beautés dans son style. On y sent à chaque ligne ce que le riant a de plus gai, ce que le gracieux a de plus attirant. Il rend le familier élégant et nouveau par l'usage ingénieux qu'il en sait faire, et il joint à toute la liberté du naturel tout le piquant de la naïveté.

Je ne lui reprocherais que de n'avoir pas toujours su finir où il fallait; et, par exemple, dans la fable du *Pot au lait*, qui devait finir au lait renversé, * d'avoir ajouté les circonstances froides de la laitière battue par son mari, et de l'aventure racontée et nommée *le Pot au lait*.

Je n'ai pas le courage de trouver à redire aux négligences de sa versification, qui me paraissent assez rachetées par une infi-

recueil de Lamotte lui-même : *le Perroquet* (liv. I, 3), *le Sac des destinées* (liv. I, 11), *le Bœuf et le Ciron* (liv. I, 13), *les Deux Statues* (liv. I, 15), *les Dieux d'Égypte* (liv. I, 18), *la Pie* (liv. II, 2), et plusieurs autres.

nité de grâces, mais que je n'ai pourtant pas voulu me permettre, parce que je n'ai pas dû compter sur les mêmes dédommagements [1].

Il me resterait à prévenir le public sur mon propre ouvrage, mais ce n'est pas à moi à lui apprendre ce qu'il doit penser de mes fables; c'est, au contraire, son jugement qui m'apprendra ce que j'en dois penser moi-même. Je ne le préviendrai que sur deux choses.

J'ai orné, ou du moins j'ai prétendu orner de prologues une grande partie de mes fables [2]. J'ai cru qu'en interrompant ainsi la continuité des narrations, je jetterais dans l'ouvrage une variété plus amusante, et qu'on passerait avec plaisir des simples récits à des réflexions un peu étendues et quelquefois un* peu profondes, selon ma portée.

J'ai songé pourtant, dans ces prologues mêmes, à égayer ce que je dis de plus sérieux; et si je tâche à m'élever, c'est seulement par le sens, et sans préjudice des tours familiers que j'y ménage toujours, pour conserver à tout l'ouvrage le même air et le même ton.

Il y a plusieurs réflexions sur l'art même de la fable, et j'y touche bien des choses que je viens de traiter dans ce discours [3]; mais ces mêmes choses y sont dites différemment et en renferment d'autres. D'ailleurs, après avoir pris une idée de tout l'art dans ce discours, il sera peut-être utile d'en retrouver des préceptes épars dans le livre, à l'occasion de quelques fables qui seront l'exemple du précepte, sans compter que le nombre et la cadence des vers invitent et aident à retenir ce que la prose ne fait que montrer.

Je parle quelquefois d'Homère avec un peu de liberté; ce n'est

1. Critique très-douce et très-polie. Voltaire a été à cet égard beaucoup plus sévère; peut-être l'a-t-il été trop. Voyez l'article *Fable* du *Dictionnaire encyclopédique*.

2. Un prologue en soi n'est jamais mauvais, mais là comme ailleurs le parti pris ne vaut rien. Mettez un prologue s'il vous vient naturellement; si vous en mettez partout, ce sera monotone.

3. Ce n'est pas ce qu'il y a de plus heureux. En général, l'artiste ne doit pas dogmatiser sur la manière dont il conçoit ou exécute son œuvre : c'est déjà beaucoup qu'il le fasse dans ses préfaces; dans l'ouvrage même, c'est insupportable.

pas assurément que je cherche à disputer encore et à réveiller des querelles éteintes. Ce * dessein me paraîtrait ridicule, puisque la matière est épuisée ; et odieux, puisque mes adversaires me font aujourd'hui l'honneur d'être de mes amis ; mais je crois aussi que, sans troubler la paix, il faut toujours dire naïvement ce qu'on pense et déguiser d'autant moins son sentiment qu'on est plus éloigné de le donner pour règle. Je ne doute pas que mes illustres critiques ne soient les premiers à me passer mes gaietés sur Homère [1]. Ils savent bien que la diversité de sentiment est l'âme de la vie et l'assaisonnement même de l'amitié, comme je l'indique par une de mes fables. En un mot, je ne souhaite pas du public une plus grande indulgence pour mes fautes que celle que j'ose espérer d'eux.

Je m'attends bien cependant à des critiques de toute espèce. Les tours familiers que j'emploie fréquemment ne fourniront que trop d'occasions à la censure : j'y souscris de bon cœur pour les endroits où je me serai mépris ; mais dans ceux même où j'aurai été le * plus heureux, je n'échapperai pas à ses injustices. Comme les nuances, qui dans ce genre distinguent le familier du bas, ne sont pas assez déterminées, et qu'il n'y a qu'une vue délicate et exercée qui les puisse apercevoir, l'ignorance les confond aisément, la prévention les voit comme elle les veut voir, et la mauvaise foi les qualifie comme il lui plaît [2].

1. Ces gaietés sont, en effet, fort innocentes, et on les lui passera volontiers partout ailleurs. Mais des critiques littéraires sont-elles assez intéressantes pour qu'on les jette à l'improviste dans les prologues de ses fables ? le sentiment public a répondu : non.

2. Voilà toujours une précaution prise contre la critique : tant il est difficile que ces préfaces mises par les auteurs au devant d'un de leurs livres ne soient pas un plaidoyer en faveur de ce même livre. Lamotte a beau dissimuler sous une modestie de bon goût, quoique peut-être un peu exagérée, sa préférence pour ce qu'il a fait et pour la manière dont il l'a fait, le bout de l'oreille perce toujours ; il s'arrange de manière à pouvoir nommer *ignorance* ou *prévention* la critique qui trouvera chez lui des fautes.

POÉSIE ÉPIQUE.

IX.

DISCOURS SUR HOMÈRE.

(Tome II, p. 1 à 137.)

Ce discours, que Lamotte aurait pu intituler aussi *Discours sur le poëme épique*, est certainement de tous ses ouvrages celui qui a fait le plus grand scandale parmi les érudits. Le grand nom d'Homère était si respecté, l'admiration pour les chefs-d'œuvre de l'antiquité la plus reculée poussée si loin, qu'on ne pardonnait pas à la témérité d'un philosophe de soumettre de nouveau à l'analyse les ouvrages devant lesquels tout le monde se prosternait.

Lamotte ne faisait pourtant qu'y developper les idées qu'il avait fait entrer dans l'*Ombre d'Homère*, une de ses premières odes, où il demandait à ce père de la poésie grecque comment il devait l'imiter; et celui-ci lui répondait en vers à la fois prosaïques et rocailleux : 1° de ne pas l'admirer outre mesure; 2° de choisir dans l'*Iliade* ce qu'il y avait de bon et de rejeter le reste; 3° de l'abréger assez pour ne pas ennuyer; 4° d'ôter à ses dieux et à ses héros les vices qui les rendaient odieux; 5° d'abréger ou de supprimer plusieurs de ses harangues; 6° d'écarter le merveilleux inutile ou déplaisant. Ce sont là en grande partie les idées qui vont se trouver développées et présentées en meilleur style dans le *Discours sur Homère*.

Lamotte, non content de s'être fait donner ces conseils par Homère, entreprit de les suivre et de les exécuter dans une imitation de l'*Iliade*, imitation réduite à trois mille vers environ, c'est-à-dire à peu près au quart de ses dimensions premières. Le jugement des littérateurs sur cette œuvre fut unanime. Homère, disait l'abbé Des Fontaines, devait se trouver bien vengé des paradoxes de Lamotte, par le mauvais succès de l'*Iliade française*. On sait quelles épigrammes J. B. Rousseau a décochées sur ce sujet à notre académicien. Voltaire ne l'a pas ménagé non plus, et Laharpe, dans son *Lycée*, l'a fort justement apprécié dans ce passage où il termine en disant : « Gardez-vous de juger Homère.... et

surtout ne le traduisez pas; car c'est le seul mal que vous puissiez lui faire. »

Quelque mauvais cependant que soient les vers de Lamotte, ses observations critiques peuvent être fort profitables, comme d'Alembert le remarque avec raison dans son *Éloge* (note 15). « L'*Iliade* d'Homère, dit-il, pleine de beautés et de défauts, ouvrage du génie dans l'enfance du goût, fera toujours l'admiration des siècles à venir. L'*Iliade* de Lamotte, pleine de vers faibles, est oubliée comme le *Clovis* de Desmarets. Mais les réflexions de Lamotte sur l'*Iliade* d'Homère n'en sont ni moins justes pour la plupart, ni moins dignes d'être lues. »

C'est un usage immémorial parmi les traducteurs de relever l'excellence de l'auteur qu'ils traduisent. Ils prétendent justifier leur goût en prouvant la perfection de l'original qu'ils ont choisi, et ils recommandent en même temps leur propre ouvrage, où ils se flattent d'avoir fait passer les mêmes beautés qu'ils font valoir.

On s'attend sans doute, sur cet usage, à trouver ici le panégyrique d'Homère; mais, outre que je le traduis moins que je ne l'imite, et qu'ainsi l'usage des traducteurs ne fait point de loi pour moi, j'ai cru encore que rien ne pouvait autoriser les exagérations, que le vrai mérite était de reconnaître les défauts partout où ils sont, que* d'ailleurs les fautes des grands hommes sont les plus dangereuses, et qu'il est d'autant plus important de les faire sentir que bien des gens font gloire de les renouveler. Ce discours ne sera donc point un éloge d'Homère, mais seulement une dissertation, ou, si je l'ose dire, un essai de poétique, où je dirai naïvement ce que je pense de l'*Iliade* et de son auteur[1].

D'Homère. — Il n'y a point eu d'Homère selon quelques critiques. Les poëmes que nous avons sous son nom n'étaient, à les en croire, que différentes pièces de plusieurs auteurs apportées toutes en Grèce par Lycurgue et rédigées en un corps par Pisistrate[2]. Mais, sans traiter cette opinion d'extravagante, j'avoue que je n'y trouve point de vraisemblance. Je remarque partout

1. Bonnes intentions : nous verrons ce qu'elles sont devenues dans la pratique.

2. Cette opinion est encore soutenue par beaucoup d'érudits; mais elle ne fait rien du tout à la valeur du poëme.

dans l'*Iliade* les mêmes vues et la même manière de penser. Il ne m'en faut pas davantage pour me ranger du parti du grand nombre. L'*Iliade* est d'un seul auteur, et, ce qui veut dire la même chose, il y a eu un Homère.

Cet auteur est devenu, de siècle en siècle, un objet important de la vanité et de la curiosité humaines. Les villes se sont disputé l'honneur de lui avoir donné la naissance; on s'est intéressé partout à le connaître * et à en juger. Les uns ont employé leurs veilles à développer son sens et à relever ses beautés; les autres, assez hardis pour lui trouver des défauts, se sont révoltés contre l'admiration publique. D'un côté, on lui élevait des autels; de l'autre, on travaillait à les abattre; et le plus grand nombre, surtout dans notre siècle, a décidé superficiellement du mérite de ses ouvrages, sur des beautés ou des défauts que d'ingénieux écrivains s'efforçaient tour à tour d'y faire apercevoir : car, hors quelques vérités dont l'évidence frappe également tous les hommes, tout le reste a diverses faces qu'un homme d'esprit sait exposer comme il lui plaît; et il peut toujours montrer les choses d'un côté favorable au jugement qu'il veut qu'on en porte.

On peut, d'après les idées qu'on a données d'Homère, le peindre de deux manières si différentes qu'on ne le prendrait pas pour le même homme; et cet exemple particulier est une assez bonne démonstration de l'incertitude des jugements humains[1].

Homère, à recueillir ses traits de ceux qui l'ont loué, était un homme divin. Telle fut la force de son génie, qu'il inventa l'art et le perfectionna. Personne avant lui qu'il pût imiter; nul autre après lui qui ait pu le suivre; point d'art poétique, point de poésie, point même de sciences, si Homère* n'eût écrit. La nature l'avait doué de l'esprit universel, et le travail l'avait mis en possession de toutes les connaissances; son discernement répondait à l'étendue de ses lumières; juste appréciateur des choses, il a toujours donné le bon pour bon, et le mauvais pour

1. Conclusion très-philosophique, qui prouve plus cependant contre les raisonneurs et les érudits que contre les hommes sensibles, lesquels sont assez d'accord entre eux.

mauvais : aussi varié que fécond, il n'a jamais rassasié ses lecteurs, et il sait répandre un air de nouveauté jusque sur ses répétitions. Profond théologien, quoique père du paganisme par l'abus qu'on a fait de ses fictions, il a eu, sur beaucoup de choses, des vues de la divinité presque aussi saines que celles de Moïse. Qui jamais a mieux combattu le vice et mieux servi la vertu? les Chrysippe, les Socrate n'étaient auprès de lui que des philosophes stériles : ils ne savaient que débiter séchement les principes de la morale; il savait les insinuer. Ses fables, et même les plus absurdes en apparence, sont autant de mystères respectables où sont cachées les vérités les plus curieuses et les plus intéressantes.

C'est lui seul qui a formé les législateurs, les savants, les héros, les souverains; les plus grands hommes ne seront à jamais que ses élèves; et pour en revenir à la poésie, il l'a portée à un point de sublimité qui fait moins l'émulation que le désespoir des meilleurs poëtes. Dessein, ordonnance,* pensées, sentiments, expression, tout est inimitable dans ses ouvrages; c'est l'homme de tous les talents : mémoire prodigieuse, imagination vaste, délicate et toujours sublime, jugement supérieur, universel et infaillible. Ces qualités qui se nuisent d'ordinaire dans les autres, semblent, en lui, se donner mutuellement la perfection; et cette perfection est si sensible et si reconnue, qu'il faut être aveugle pour ne la pas voir, et insensé pour n'en pas convenir.

A suivre d'autres mémoires, Homère n'était qu'un homme. Loin qu'on lui doive la louange de l'invention, il ne mérite que le reproche de l'avoir voulu usurper, en supprimant les auteurs qui avaient travaillé avant lui. Il chargea sa mémoire de toutes les folles opinions répandues de son temps; et faute d'intelligence, ou par un fol amour du merveilleux, il en outra encore le ridicule et l'absurdité. Jamais homme n'eut une idée plus bizarre des dieux : il multiplie pour eux les faiblesses et les misères humaines; et il fait du caprice et du crime même le privilége essentiel de l'immortalité. Les sages ont félicité Platon de l'avoir banni de sa république; et une secte entière de philosophes ne raitait tous les poëtes de *canaille*, qu'à cause des sottises d'Ho-

mère. Imposteur grossier dans ses fictions, non moins grossier,* mais plus dangereux, dans sa morale, incapable de peindre le vice et la vertu de leurs véritables couleurs, il n'est propre qu'à encourager les scélérats, et qu'à égarer les gens de bien.

A l'égard de la poésie, on peut compter les défauts d'Homère par les qualités mêmes que la poésie exige. Nul dessein, nulle ordonnance, caractères démentis, pensées puériles, sentiments faux, discours sans suite, narrations diffuses, comparaisons forcées, sentences triviales, épithètes froides et fatigantes. Où va la conséquence? franchissons le mot : Homère n'était un homme rare que par l'extravagance et le mauvais sens.

A quoi s'en tenir? Il y a apparence qu'aucun de ces deux portraits ne ressemble bien. L'admiration et le mépris auront peut-être également exagéré.

Mais, du moins, reste-t-il un fruit à tirer de ces contradictions excessives. Elles nous affranchissent de l'autorité que pourraient avoir les suffrages réunis, et nous font rentrer dans tous les droits de l'examen. C'est à nous de chercher dans les choses mêmes en quoi l'admiration et le mépris sont équitables ou injustes. Ne craignons point d'user de notre raison : elle est l'arbitre naturel de tout ce que les hommes nous proposent. C'est profaner le sacrifice de son jugement* que de céder aveuglément à des décisions humaines : il ne faut s'y rendre, qu'autant qu'on en est éclairé; et pourvu qu'on expose ses vues avec la défiance raisonnable où l'on doit être de soi-même, il n'y a personne qui ne puisse contredire franchement les opinions mêmes les plus reçues.

Cette modération a presque toujours manqué dans la dispute sur les anciens en général, et en particulier sur Homère. On s'est passionné de part et d'autre, comme s'il s'était agi du renversement de l'État ou de la religion; les injures étaient souvent en plus grand nombre et plus fortes que les raisons; et comme la passion se justifie toujours elle-même, on imputait au seul zèle du vrai tous les excès de la vanité et de l'idolâtre amour de son opinion.

J'ai trop bien senti ce défaut dans les autres, pour ne me pas faire une loi de l'éviter. Je ne donnerai mes sentiments que

pour des conjectures, toujours avec respect pour ceux qui pensent autrement, et toujours prêt d'abandonner mes idées pour de meilleures. Je pardonnerais même les injures à qui me détromperait à ce prix[1].

J'examinerai donc l'*Iliade* dans ses principales parties; et, en conséquence de cette discussion, je hasarderai mon jugement particulier sur Homère et sur son ouvrage. J'aurai besoin sans doute de l'indulgence* des deux partis. Il faudra que les adorateurs d'Homère me pardonnent quelquefois mon manque de respect, et que les autres me fassent grâce aussi sur les éloges; mais, dussé-je ne contenter ni les uns ni les autres, il me suffira d'avoir partout respecté le public, comme je le dois, en sacrifiant tous les égards au seul intérêt de la vérité.

Du dessein d'Homère. — On a été fort partagé sur le dessein d'Homère dans l'*Iliade*. Les uns ont cru qu'il avait voulu amuser son siècle par une description ingénieuse et intéressante de la guerre de Troie; les autres, qu'il n'avait prétendu qu'exciter l'admiration de ses lecteurs pour la valeur surprenante de son héros; d'autres, enfin, qu'il n'avait eu en vue que les mœurs, et que dans une fable fort simple au fond, quoique vaste par ses ornements, il avait voulu faire sentir à la Grèce combien lui importait la bonne intelligence des princes qui la gouvernaient[2].

Les premiers ont pour eux le titre même de l'ouvrage, et toutes les choses qui en sont la matière : car, quoique ce qui se passe dans l'*Iliade* ne soit qu'une fort petite partie de la guerre de Troie, ce qui s'y raconte fournit presque le reste. L'auteur, par lui-même ou par ses personnages, * instruit le lecteur des causes de la guerre, de ses commencements et de ses progrès; il en prédit même la fin prochaine. En vain oppose-t-on à ceux

1. Modération bien digne d'éloges, et dont il convenait à Lamotte de donner le modèle.

2. Boivin dit à ce sujet, dans son *Apologie d'Homère* : « Je crains que M. D. L. M. n'ait confondu sous le nom de *dessein* trois choses très-différentes qui sont le sujet ou l'action principale, la moralité de la fable et les vues particulières du poëte. » Je ne vois pas trop ce qui peut motiver ce reproche. Lamotte parle de la moralité qu'Homère a voulu faire tirer de son poëme : le sujet et la façon s'y joignent naturellement et sans confusion.

qui ne voient que ce dessein dans Homère, que s'il avait voulu décrire la guerre de Troie, il n'aurait eu garde d'en manquer la fin qui lui aurait fourni un si grand spectacle. Ils ne reviennent point de leur sentiment; et l'objection leur paraît frivole, en ce que la ruine de Troie est suffisamment assurée par la mort d'Hector qu'Homère représente partout comme la seule ressource des Troyens.

Les seconds, je veux dire ceux qui ne regardent l'*Iliade* que comme une louange d'Achille, se fondent sur l'éclat de son caractère. Il leur semble que les plus vaillants hommes de ce poëme ne le sont que pour donner du lustre à la valeur d'Achille; on dirait qu'Homère ne leur fait faire des prodiges qu'afin que son héros les efface. Dès qu'il s'est retiré, l'armée des Grecs, quoique toujours fort supérieure à celle des Troyens, est cependant battue, mise en déroute, et réduite à la dernière extrémité. Quand même les soldats d'Achille se rejoignent à l'armée, les affaires des Grecs n'en vont pas mieux. Il paraît enfin lui-même; la fortune change : il fait lui seul un carnage épouvantable des Troyens; fait fuir à son aspect ce même Hector, qui avait * vu fuir devant lui toute l'armée des Grecs, et il le tue avec tant de facilité, qu'on ne comprend pas comment, après cela, les Troyens oseront seulement tenter de se défendre. Qui ne croirait à cette conduite, que la valeur d'Achille a été le plus grand objet d'Homère?

On allègue contre ce sentiment, que, si c'eût été là le dessein du poëte, il n'aurait pas terni le caractère de son héros par tant de mauvaises qualités. Était-ce un bon moyen d'enlever l'admiration pour lui, que de le faire superbe, injuste et cruel?

Le poëte le pensait apparemment ainsi, répondent hardiment ceux qu'on prétend déconcerter par cette objection. Il était ébloui lui-même de l'excès où il portait la valeur d'Achille : il lui a paru beau qu'un homme fît valoir sans cesse sa supériorité sur les autres; qu'il ne connût de raison ni de droit que son épée, et qu'il se vengeât aussi impitoyablement que les dieux se vengent. La preuve qu'Homère ne regardait pas ces dispositions avec mépris, c'est qu'il les donne presque à tous ses dieux et à ses héros, à proportion de leur puissance et de leur va-

leur : l'*Iliade* n'est qu'un tissu d'orgueil, de colère et de vengeance.

Les derniers enfin, qui reconnaissent dans l'ouvrage d'Homère l'expression unique et distincte d'une vérité morale, n'en veulent * pour preuve que l'exposition de la fable même dans toute sa simplicité. Agamemnon s'emporte contre Achille, et lui enlève une esclave ; Achille se retire sur ses vaisseaux : les Grecs se ressentent aussitôt de son absence ; ils perdent plusieurs batailles, et enfin après la mort du meilleur ami d'Achille, qui périt dans le combat, ce héros se réconcilie avec Agamemnon, et il tue le général des ennemis. Cela ne dit-il pas assez clairement que la division entre ceux d'un même parti ruine leurs desseins, et qu'au contraire la bonne intelligence en assure le succès ?

Il est vrai que l'action de l'*Iliade*, réduite à ces termes, contient en effet cette idée ; mais il faut avouer aussi qu'elle se perd dans l'étendue et dans la variété des épisodes. Il y a même des circonstances contraires à ce prétendu dessein, puisqu'Ajax aurait tué Hector en l'absence d'Achille, si Jupiter ne s'en fût mêlé. La justesse de la fable devait-elle dépendre d'un prodige ?

D'ailleurs, quoiqu'une action fournisse une réflexion morale, ce n'est pas une conséquence que l'auteur ait eu dessein de l'y mettre. Il n'y a point de conte de fée qui, réduit à peu de termes, ne présente une vérité ; et je ne crois pas qu'il soit possible d'imaginer une action qui, malgré * qu'on en ait, ne soit susceptible d'une bonne réflexion. La prudence y fût-elle toujours trompée, on en conclurait que la prudence humaine n'est qu'erreur, ou du moins qu'elle a des bornes bien étroites. Le vice y fût-il heureux et triomphant, l'auteur aurait voulu faire entendre que cette vie n'est pas le temps de la justice divine : les caractères y fussent-ils tous démentis, c'est l'inégalité de l'homme qu'on aurait voulu peindre ; et on l'aurait outrée exprès pour la mieux faire sentir [1].

On peut conclure du moins de cette diversité de vues qu'on

1. Je n'ajoute rien à la critique très-sensée que fait Lamotte de ces différents desseins attribués à Homère, sinon que Rabelais en fait une à peu près semblable dans le prologue de son *Gargantua*.

attribue à Homère, que son dessein n'est pas évident; et qu'après tant de savants qui n'ont pu s'accorder là-dessus, on doit craindre encore de s'y méprendre. Cependant, sans m'arrêter ni aux uns ni aux autres, c'est Homère lui-même que je consulte. Croyons-l'en sur sa parole. Qui saura mieux que lui ce qu'il a voulu faire?

« Muse, raconte-moi la colère d'Achille, qui fut si fatale aux Grecs et qui coûta la vie à tant de héros. » Voilà les paroles du poëte et son dessein : mais il faut remarquer que, selon les savants, le mot grec que nous rendons simplement par celui de *colère*, signifie « colère noble, ressentiment héroïque. » C'est donc ce ressentiment héroïque qu'Homère a voulu célébrer. Tout ce qui se passe * dans l'*Iliade* tourne l'admiration de ce côté-là. C'est par ressentiment contre Agamemnon qu'Achille cesse de combattre : les Grecs sont la victime de son absence. C'est par ressentiment contre Hector qu'Achille revient au combat : les Troyens, et Hector lui-même, sont les victimes de son retour. Et loin qu'Homère ait voulu rendre ce ressentiment odieux, il y fait entrer Jupiter même, qui dispose les événements au gré d'Achille, et qui semble ne peser le destin des Grecs et des Troyens qu'au poids du ressentiment de ce héros.

Il est vrai que les Grecs parlent quelquefois avec indignation de la dureté d'Achille; mais c'est parce qu'ils en sont les victimes : ils ne le traitent que comme les dieux qui ne leur sont pas favorables. Homère les fait parler selon leur passion ; mais on sent bien que lui-même il admire Achille, et qu'au fond il trouve autant de grandeur dans son ressentiment que dans celui de Junon qui veut anéantir Troie pour se venger de Pâris, et dans celui d'Apollon qui frappe tout le camp des Grecs pour se venger de leur roi.

Ainsi je crois qu'Homère ne s'est proposé d'abord que de chanter la colère d'un héros, comme un sujet capable d'attacher l'esprit et d'enlever l'admiration; et que pour plaire plus sûrement aux Grecs, il a * orné ce fond de tout ce qui pouvait les intéresser : de la description de leur pays et de leurs usages, de l'histoire de leurs rois et de celle de leurs dieux. Je me dispense d'y chercher d'autre mystère avec d'autant moins de scrupule,

que ceux qui savent là-dessus la vérité n'ont pas grand avantage sur ceux qui l'ignorent.

Cependant on exagère tellement l'importance de ces découvertes, que l'on tourne en règles inviolables tout ce qu'on croit apercevoir dans Homère. On refusera impitoyablement le nom de poëme épique à tout ce qui ne ressemblera pas à l'*Iliade* ou à l'*Odyssée*. Encore sommes-nous bien heureux qu'Homère nous ait laissé ces deux différents modèles; cela nous met un peu plus au large. Il faut que l'action soit feinte, qu'elle soit grande, qu'elle se passe entre des rois, qu'elle ne remplisse qu'un certain espace de temps, qu'elle ne marche qu'avec le ministère des dieux, que la narration même soit d'une certaine étendue. Pourquoi cela? Parce que c'est, dit-on, la nature du poëme épique; et comment prouve-t-on que ce soit sa nature? C'est que toutes ces qualités se trouvent dans un poëme d'Homère qui a réussi, et, ce qui est encore plus considérable, approuvé par Aristote et par Horace. Ces * conséquences ne sont-elles pas l'ouvrage du préjugé, plutôt que de la raison? Ce qui a plu exclut-il les autres moyens de plaire? Et ne saurait-on s'ouvrir de nouveaux chemins sans s'égarer[1]?

Pour moi, j'avoue que je ne vois rien d'absolument essentiel au poëme épique que le récit d'une action. Que cette action soit grande, pathétique, ou simplement agréable : qu'elle se passe entre des rois ou entre des personnes moins distinguées : qu'on y prodigue le merveilleux, ou qu'on s'y contente des causes naturelles; ces différences feront bien de nouvelles espèces, mais elles ne changeront pas le genre. La *Pharsale* et le *Lutrin* sont aussi bien des poëmes épiques que l'*Iliade;* et, supposant d'ailleurs toutes choses égales dans ces ouvrages, on aura droit de se plaire à l'un plus qu'à l'autre, pourvu qu'on ne s'abandonne pas à traiter le goût contraire d'ignorance et de mauvais sens.

Je ne sais pourquoi j'ai restreint le poëme au récit d'une

1. C'est une question de mots. Je crois, pour moi, comme Lamotte, que les critiques ont beaucoup trop restreint l'idée du poëme épique. Mais enfin, fût-elle restreinte encore davantage, cette définition n'empêcherait pas d'autres poëmes d'être bons. On leur donnerait seulement un autre nom que celui d'*épiques*.

action. Peut-être que la vie entière d'un héros, maniée avec art, et ornée des beautés poétiques, en serait une matière raisonnable. A quel titre condamnerait-on un ouvrage qui serait le modèle de toute la vie, la morale de tous les âges et de toutes les fortunes? Et pourquoi lui refuserait-on le nom de poëme épique, * à moins que ce ne fût pour lui en trouver un plus honorable?

Je regarde donc comme arbitraire le choix de la matière, et même celui de la forme qu'on lui veut donner; mais, quelque choix que l'on fasse, il est essentiel de plaire toujours par quelque endroit; soit en attachant l'esprit par l'importance des événements, soit en touchant le cœur par les passions des personnages, soit en amusant simplement par la variété et les grâces du sujet. Un poëme qui réunirait ces avantages, et qui, outre cela, ne plairait que pour instruire, mériterait sans doute la préférence; mais encore ne faudrait-il pas donner pour règle inviolable la conduite de ce poëme, parce que peut-être y aurait-il d'autres chemins pour arriver au même but[1].

De l'art particulier d'Homère. — Nous avons vu quel est en général le dessein d'Homère; il faut voir à présent quel est son art dans l'exécution, et quels moyens il emploie pour soutenir jusqu'au bout l'attention des lecteurs. Il me paraît qu'il a songé à attacher, à émouvoir et à surprendre.

Pour attacher, il a choisi le plus grand intérêt qui pût frapper des peuples : c'est toute la Grèce armée qui traverse les mers, *

1. Lamotte confond, dans cette discussion, plusieurs points qu'il importe de distinguer. 1° « Il n'y a rien d'essentiel au poëme épique que le récit d'une action. » Si cela est, le conte du *Glouton*, de La Fontaine; l'*Origine des sifflets*, de Racine, et beaucoup de nos épigrammes, qui racontent des actions, sont des poëmes épiques. Lamotte lui-même ne le croyait pas. 2° « Au lieu d'une action, on en peut admettre plusieurs à la suite les unes des autres. » Il y a des poëmes de ce genre qui ont une très-grande valeur; par exemples les *Métamorphoses* d'Ovide; c'est ce que quelques littérateurs appellent un *poëme cyclique*. Pourquoi confondre les noms quand on ne confond pas les choses? 3° Ce qu'ajoute Lamotte sur la variété des moyens de plaire, et sur le mérite que pourrait avoir un poëme qui ne ressemblerait pas du tout à l'*Iliade* ou à l'*Odyssée* (comme, par exemple, le *Ver-Vert* de Gresset), est indubitable, mais ne touche aucunement à la question de nom. C'est un excellent ouvrage assurément, mais c'est un poëme *badin*, et non un poëme *épique*.

pour détruire un royaume florissant. Il est vrai qu'en remontant plus haut, il ne s'agit que d'une femme; et qu'à considérer son caractère, les Grecs sont presque aussi fous d'épuiser leurs États pour la ravoir, que les Troyens de périr pour ne pas la rendre; mais cette cause, toute légère qu'elle est, n'en est pas moins vraisemblable; il n'en faut pas davantage pour renverser des empires; et dès que l'enlèvement d'Hélène s'est tourné en point d'honneur de part et d'autre, voilà nécessairement les deux peuples aux mains. L'intérêt est suffisamment établi; et il n'était guère possible d'en imaginer un plus considérable. Heureusement la renommée le fournissait à Homère: c'était apparemment l'entretien de la nation; et il n'avait garde de manquer un événement sur lequel il pouvait se répondre d'avance de la bonne disposition de ses auditeurs.

C'était peu d'attacher; Homère a voulu émouvoir, et c'est en peignant les passions qu'il a tâché d'y réussir. Il a semé son ouvrage de ce que les sentiments naturels ont de plus touchant, de ce que les passions ont de plus vif: mais il ne s'est pas contenté de raconter ces passions; il les a mises sous les yeux. Pour donner plus de vie, plus de mouvement à son poëme, il fait presque toujours parler ses personnages. * Le dramatique règne dans l'*Iliade* à temps et à contre-temps; et tel en est le charme, qu'il ne laisse pas quelquefois d'orner le poëme, lors même qu'il y est une faute.

Homère a bien senti quelle différence il y avait entre rapporter le sens d'un discours, ou faire tenir le discours même. Le poëte refroidirait toujours les sentiments de ses personnages par le simple récit. Plus de grands traits, plus de véhémence: au lieu que si j'entends le personnage même, et que, pour ainsi dire, je reçoive la passion de la première main, j'y entre aussitôt, je la partage avec lui. Les apostrophes et les autres figures me font illusion: de lecteur, je deviens témoin; j'oublie le poëte, et je ne vois, je n'entends plus que l'acteur qu'il introduit et qu'il fait parler.

Pour surprendre, enfin, Homère a employé le merveilleux. Tout le ciel est intéressé à son action. Il y a des dieux grecs et des dieux troyens; et ce sont de nouveaux chefs que le poëte

distribue dans chaque parti. Ainsi les prodiges ne seront point épargnés : les pluies de sang, les inondations subites, suivies d'embrasements aussi prompts, des chevaux pàrlants, des trépieds qui vont seuls aux assemblées des dieux, des statues d'or qui agissent et qui pensent, tout cela ne coûte rien à Homère, et, quelque avide que son siècle fût de fables et de * miracles, il doit avoir eu pleine satisfaction[1].

Homère, de son côté, content d'exciter à souhait cette sorte de surprise, en a négligé une autre qui demanderait beaucoup plus d'adresse, mais qui me paraît aussi bien plus importante : c'est de préparer les événements sans les faire prévoir, de manière que, quand ils arrivent, on en soit surpris sans en être choqué, et que l'on sente, selon la nature de l'événement, une joie ou une douleur vive que la prévoyance n'ait point émoussée[2].

Loin qu'Homère ait observé cet art, on dirait qu'il l'a évité à dessein. C'est peu pour lui de préparer les événements ; il les annonce sans ménagement et même plus d'une fois, avant que de les mettre sous les yeux. S'il fait combattre les armées, on sait d'avance de quel côté demeurera l'avantage. S'il met deux héros aux mains, on sait qui doit périr et qui doit vaincre. On ne craint rien pour l'un, on n'espère rien pour l'autre. Jupiter même dans le milieu du poëme, pour faire parade de prescience et de pouvoir, fait aux dieux un abrégé exact de tout le reste de l'action, de sorte qu'on est tenté d'en demeurer là et qu'on ne s'engage qu'avec peine dans un détail devenu indifférent, dès que les points essentiels en sont connus.

On prétend que la gravité du poëme * l'exige ainsi : car c'est peu pour le préjugé de ne pas condamner nettement les prati-

1. Lamotte paraît supposer que ce merveilleux est une création d'Homère : il est évident que c'étaient les croyances de son temps; qu'il n'en a été que le rapporteur.

2. Lamotte a parfaitement raison ici, et Mme Dacier et Boivin, qui lui ont répondu, n'ont pas même compris l'objection. Notre auteur parle d'un art de lier et d'intriguer les faits de manière à rendre l'intérêt croissant du commencement du livre à la fin. Or, cet art, que les siècles ont perfectionné, et qui est poussé très-loin par les modernes, comme on le voit dans tous nos romans, existait à peine chez les Grecs. On ne le trouve pas du tout dans Homère.

ques d'Homère : il en fait des règles, et des règles qui ne souffrent pas même d'exception. Il veut que la méthode d'Homère constitue l'art, et qu'elle fasse la nature et l'essence des choses. Homère n'a point ménagé dans son poëme de ces surprises intéressantes qui font une impression si vive dans le cœur: donc ces sortes de surprises sont puériles; donc il est de la nature du poëme de les dédaigner. Voilà la dialectique du préjugé[1].

Si l'on examinait la nature de l'homme, au lieu d'examiner la constitution de l'ouvrage d'Homère, on ferait un raisonnement tout opposé. Il n'y a dans le cœur humain qu'une certaine mesure de sensibilité. La prévoyance des événements intéressants l'épuise peu à peu, de manière que, quand ils arrivent, ils font une impression plus ou moins languissante, selon qu'on les a plus ou moins prévus: donc il faut, dans un ouvrage dont le but est de toucher, ménager aux événements toute l'impression qu'ils peuvent faire; soutenir toujours dans son lecteur une inquiétude agréable sur le sort des personnes qui l'intéressent, une curiosité vive sur la suite des aventures qui l'attachent, au lieu d'émousser sa sensibilité par des préparations trop évidentes, et ce qui serait encore pis, quoique Homère l'ait * fait, par une prédiction toute crue des actions que l'on doit décrire.

C'est encore sur la nature de l'homme, plutôt que sur l'ouvrage d'Homère, qu'il faut établir quel doit être dans un poëme le tempérament du vraisemblable et du merveilleux, et prescrire les véritables bornes de l'un et de l'autre.

L'homme n'est touché que de ce qu'il croit. Un poëte ne lui doit donc proposer que des choses qu'il puisse croire et qui aient du moins l'apparence de la vérité. L'homme n'admire que ce qu'il trouve extraordinaire; le poëte ne lui doit donc proposer que des choses qui soient hors de l'ordre commun; et, pour concilier ces deux principes qui paraissent si opposés, il doit donner au merveilleux les couleurs de la vérité, par des préparations si vraisemblables, que les prodiges mêmes dont il veut frapper l'esprit en paraissent comme des suites naturelles.

1. Critique très-juste et très-fondée. Ces règles sont, en effet, absurdes. Pourquoi donc les poëtes les suivent-ils?

Il doit proportionner les préparations à la singularité des événements, afin de leur donner tout ensemble de quoi surprendre et de quoi se faire croire.

Voilà, ce me semble, qu'elle doit être essentiellement l'union du vraisemblable et du merveilleux ; mais il entre bien de l'arbitraire dans l'application de ce principe. Les mœurs, les opinions des peuples sont différentes ; et ces mœurs, ces opinions * fondent pour eux un merveilleux particulier et des vraisemblances différentes. Ainsi un poëme pourrait être excellent dans un pays, qui ferait pitié ailleurs, parce que des choses réputées grandes en ce pays-là seraient jugées petites dans un autre. Le point est de sentir au juste jusqu'où l'on peut compter sur la crédulité de ses lecteurs, et de mesurer exactement ses hardiesses à leurs lumières. Serait-il raisonnable de prétendre amuser des hommes faits par les mêmes fictions qui auraient charmé des enfants[1] ?

Des dieux. — Il fallait que les Grecs fussent encore dans l'imbécillité de l'enfance, pour s'être contentés des dieux d'Homère : car, quoi qu'on en dise, il n'en a introduit que de méprisables, de quelque côté qu'on les considère[2].

Qu'est-ce que des dieux qui n'ont point fait l'homme, nés comme lui dans la succession des siècles, et multipliés par les mariages, à la manière des races humaines ? des dieux sujets aux infirmités et à douleur, qui, blessés quelquefois par des hommes mêmes, jettent des cris, versent des larmes, tombent dans des défaillances, et qui, pour dire encore plus, ont des médecins ?*

Mais afin qu'il ne manquât rien à ce système monstrueux de divinité, Homère nous laisse encore entrevoir que ses dieux ne

1. Tout cela est parfaitement juste. Boivin, qui répond (*Apol. d'Hom.*, p. 33) que le beau est beau partout, oublie que le beau n'a rien d'absolu et que le jugement que nous en portons dépend toujours de nos habitudes antérieures, des mœurs que nous nous sommes faites, du milieu dans lequel nous avons vécu.

2. Tout ce que Lamotte va dire des dieux d'Homère est assurément vrai ; mais Homère n'a pas imaginé ses dieux ; il les a pris tels que la croyance populaire les lui donnait. Si Lamotte avait été un peu plus poëte, il eût compris que c'est dans le merveilleux surtout que l'artiste dépend absolument de l'opinion généralement répandue.

sont pas immortels. Tel dieu s'est vu sur le point de périr, et ce n'était pas seulement une terreur panique; il aurait péri en effet sans le secours que le poëte a grand soin de nous marquer.

Si l'on regarde ces dieux du côté de l'intelligence et de la volonté, ils ont encore toutes nos faiblesses et tous nos vices: ignorance des événements, inconstance dans leurs désirs, imprudence dans leurs projets, injustice dans leurs actions. Ils se laissent surprendre les uns aux autres, je n'en excepte pas Jupiter même. Ils s'irritent et s'apaisent par caprice, comme des enfants; ils se menacent indiscrètement au delà de leur pouvoir; ils se vengent avec fureur; et, comme si par mépris ils abandonnaient la justice aux faibles hommes, ce n'est point par une équité habituelle qu'ils sont au-dessus des scrupules et des remords, c'est parce qu'ils font gloire de sacrifier tout indistinctement à leurs passions.

On me dira peut-être qu'Homère admet un Destin, et que dans l'idée qu'il en donne, on pourrait reconnaître celle d'une divinité supérieure; mais, quelque bonne intention qu'on ait, il n'est pas possible d'y* trouver son compte. Ce destin n'est qu'une fatalité aveugle ou, pour mieux dire, l'enchaînement même des événements, indépendants d'aucune providence qui les ait arrangés pour une fin.

Il ne paraît pas d'ailleurs qu'Homère ait une idée fixe de cette première cause. Tantôt il l'imagine nécessaire et immuable, puisque toute la supériorité de Jupiter ne va qu'à prévoir avec douleur des événements qu'il ne peut empêcher: tantôt il l'imagine variable et dépendante, puisqu'il avance en plusieurs rencontres, que l'ordre du destin courait risque alors de demeurer sans exécution; ce qui était arrivé quelquefois, comme il lui échappe de le dire positivement.

Les plus éclairés d'entre les païens ont bien senti toute l'extravagance de ce système. Un célèbre rhéteur (Lougin) a pensé qu'il avait plu à Homère de faire autant de dieux de ces hommes qui allèrent au siége de Troie, et, en revanche, de ne faire de ses dieux que de simples hommes. L'orateur philosophe (Cicéron) a déclaré formellement qu'Homère aurait mieux fait d'élever

l'homme jusqu'aux dieux, que d'abaisser les dieux jusqu'à l'homme.

Cependant, jusqu'où va la passion de justifier un auteur qu'on croit avoir intérêt de trouver sans défaut, soit pour ne pas* rougir d'avoir employé trop de temps à l'approfondir, soit pour ne pas se démentir sur ce qu'on a admiré quelquefois trop légèrement? Des auteurs chrétiens, sensés et religieux d'ailleurs, ont voulu réhabiliter la mémoire de ces dieux qui n'ont pas toujours trouvé grâce devant leurs propres adorateurs.

Peut-être aurait-on abandonné Homère sur cet article, s'il ne faisait une partie trop considérable de ses ouvrages; mais le moyen de convenir qu'un auteur qu'on s'obstine à traiter de divin, ne soit pas le plus souvent seulement raisonnable!

Plutôt que d'en demeurer d'accord, on a mieux aimé adopter les subtilités les plus chimériques; eh! qu'est-ce qu'on ne justifierait pas avec cela? On prétend que cette foule de dieux dans l'*Iliade* ne blesse pas l'unité d'une puissance supérieure; qu'ils n'en sont que les différents attributs; et que si le poëte les a personnifiés, ce n'était que pour expliquer les opérations divines d'une manière proportionnée à l'imagination humaine.

Ce principe est bientôt posé, et il remédierait en effet à bien des choses. C'est dommage qu'il échoue à la moindre application qu'on en veut faire. Qu'on allie donc, s'il se peut, avec cette idée, la haine acariâtre de Junon contre Jupiter, les vengeances* brutales que Jupiter tire quelquefois de Junon, les reproches d'injustice que les plus sages des dieux font à Jupiter même, et, en un mot, leurs séditions fréquentes. Sur ce pied-là, on voit à tout moment dans l'*Iliade* les attributs révoltés contre leur essence commune, et les passions ne portent pas plus de trouble dans le cœur de l'homme que les qualités divines en causent dans l'âme de Jupiter[1].

On essaye encore de se tirer d'embarras à la faveur des allégories, et l'on va jusqu'à faire un parallèle scandaleux des livres saints avec les imaginations d'Homère. Je n'ai que deux mots à opposer à ce parallèle : je ferais scrupule de m'y arrêter plus

1. Cette critique est si juste que Boivin (*Apol. d'Hom.*, p. 35 à 44) est obligé d'en tomber d'accord.

longtemps. Les vrais caractères de la divinité sont posés en principes en tant d'endroits de l'Écriture sainte que, quand les auteurs sacrés viennent à employer les figures, on les reconnaît d'abord pour ce qu'elles sont, et on ne les apprécie que ce qu'elles valent; au lieu que dans Homère, ces prétendues figures sont elles-mêmes les principes, et qu'il n'y a rien d'ailleurs qui avertisse l'esprit de ne les pas prendre à la lettre[1].

Je me souviens qu'un jour je demandais raison à M. Despréaux de la bizarrerie et de l'indécence des dieux d'Homère. Il dédaigna de les justifier par le secours trivial* des allégories, et il voulut bien me faire confidence d'un sentiment qui lui était propre, quoique, tout persuadé qu'il en était, il n'ait pas voulu le rendre public: c'est qu'Homère avait craint d'ennuyer par le tragique continu de son sujet; que, n'ayant de la part des hommes que des combats et des passions funestes à peindre, il avait voulu égayer le fond de sa matière aux dépens des dieux mêmes, et qu'il leur avait fait jouer la comédie dans les entr'actes de son action, pour délasser le lecteur que la continuité des combats aurait rebuté sans ces intermèdes[2].

Il me serait facile de faire voir que cette idée aggrave plus la faute d'Homère qu'elle ne l'excuse: elle le rend impie gratuitement, je veux dire sans le rendre plus agréable. Mais, sans m'amuser à le prouver, je passe à une réflexion qui me paraît plus importante.

Sur les opinions établies en matière d'ouvrage d'esprit, les hommes forment d'ordinaire deux sortes de jugements : l'un public, l'autre secret; l'un de parade et de cérémonie, l'autre de réserve et à leur usage particulier. On pense sans contrainte sur un auteur qu'on examine dans le cabinet; et, loin de s'em-

1. Il s'agit surtout ici de Mme Dacier, que son amour pour Homère avait entraînée à ces parallèles inconvenants.

2. Lamotte abuse certainement ici du mot de Boileau, mot vrai au fond, puisqu'il l'atteste de nouveau dans ses *Réflexions sur la critique*. Ce mot, Boivin l'explique de la manière la plus vraisemblable (p. 44) en l'appliquant aux assemblées des dieux, à leurs entretiens, leurs disputes, leurs délibérations, leurs réjouissances. Ce sont, en effet, là des imaginations actuelles du poëte. Mais le caractère et l'histoire générale de chaque divinité appartenaient à la tradition et non au narrateur.

barrasser alors de ce qu'en ont pensé les autres, on s'applaudit quelquefois d'autant plus de l'idée qu'on s'en forme, qu'elle est plus singulière et, pour * ainsi dire, plus à nous ; mais dès qu'il en faut porter un jugement public, on cherche à se rapprocher des idées reçues, toutes fausses qu'on les reconnaît, et l'on devient lâchement circonspect : car j'avoue que, si le respect qu'on doit au public n'allait qu'à nous faire examiner plus sévèrement nos pensées pour nous y affermir, si elles sont raisonnables, ou pour en revenir, si les raisons contraires le demandent ; la circonspection serait prudente et, par conséquent, louable : mais elle, va presque toujours plus loin. Elle nous fait trahir nos sentiments pour ne pas blesser le parti le plus nombreux ; on aime mieux paraître judicieux que de l'être en effet ; et pour ne pas lutter contre le torrent, on s'y abandonne.

Ainsi le parti de l'erreur se grossit tous les jours de ceux mêmes qui l'ont reconnue ; tout désabusés qu'ils sont, ils tiennent le même langage que ceux qui sont encore trompés, et ils deviennent eux-mêmes une nouvelle autorité pour en abuser d'autres.

Faut-il que cette mauvaise honte s'étende sur des choses d'aussi petite importance que la réputation d'un poëte ? et quelle suite si dangereuse peut avoir la sincérité sur le chapitre d'Homère, pour n'oser convenir de ses défauts qu'à l'oreille ?

Il y a pourtant bien des gens de ce * caractère, et je pourrais déceler ici plusieurs complices de mes sentiments, qui, faute de courage, en deviendront peut-être les censeurs[1].

On peut alléguer deux choses à la décharge d'Homère : la première, que dans les temps de ténèbres où il vivait, il n'a pu avoir des idées saines de la Divinité, et que, quelque esprit qu'on lui suppose, il n'a pu éviter absolument la contagion des erreurs et de l'absurdité du paganisme ; la seconde, qu'au travers de cette nuit épaisse, il n'a pas laissé d'entrevoir quelquefois le vrai, comme quand il dit que d'un signe de tête, symbole de la volonté, Jupiter ébranla tout le ciel ; et qu'il compare ail-

1. Je n'ai qu'à louer le sentiment qu'exprime ici Lamotte sur la sincérité ; je crois que, en effet, quand il s'agit d'ouvrages littéraires, il faut dire franchement ce qu'on pense, dût-on se tromper.

leurs la vitesse de la course de Junon à la rapidité de la pensée. Ainsi, quelque mépris que méritent au fond les dieux de l'*Iliade*, Homère personnellement serait encore sans reproche s'il les avait toujours fait agir d'une manière propre à soutenir du moins l'estime et le respect de ceux qui les adoraient ; mais, en vérité, il s'en faut bien qu'il ait toujours eu cette attention ; et en se mettant même à la place des païens, on trouve encore à chaque pas des occasions de scandale[1]. *

Des héros. — Les dieux ne sont dans l'*Iliade* que des personnages épisodiques : les véritables acteurs sont, d'une part, les rois et les princes de la Grèce, accompagnés chacun de leurs troupes particulières, et, de l'autre, les Troyens avec leurs alliés, tant princes que capitaines et que soldats. Le poëte, à la fin du second livre, fait un dénombrement des chefs et des troupes, qui me paraît plus exact qu'ingénieux, et plus utile pour la suite qu'agréable en lui-même.

Il choisit entre les chefs plusieurs héros pour être le principal ornement de son poëme, et c'est de ceux-là qu'il établit d'abord le caractère, et qu'il décrit les actions par préférence à d'autres. Agamemnom, par exemple, est fier et jaloux de son autorité à l'excès. Achille est violent, inflexible et capable de sacrifier tout à son ressentiment. Ajax, mal propre aux délibérations, ne respire que les combats ; Nestor, au contraire, instruit par l'expérience et par l'âge, est l'âme des conseils et le modérateur des différends. Ainsi Homère donne à chacun de ses héros des qualités propres et dominantes qui le distinguent ; mais, malgré ces différences, il leur laisse encore en commun des qualités générales ; * et c'est par ce côté de ressemblance que je les envisage d'abord.

Premièrement, ils sont vains, et d'une vanité qui dédaigne

1. Il n'y a pas à chercher de raisons pour excuser Homère. Il n'y a que la fausse opinion qu'il a imaginé ses dieux qui puisse lui faire un reproche de ce qu'il en a dit. Mais, encore une fois, il les a peints tels que les Grecs les connaissaient de son temps ; il ne pouvait pas les peindre autrement, et ceux des auteurs païens qui lui ont reproché plus tard ces divinités si méprisables, ont eu, comme Lamotte, raison au point de vue philosophique ; historiquement parlant, leurs reproches ne signifiaient pas plus que celui qu'on ferait à un roi sauvage de n'avoir pas nos idées modernes.

même les apparences de la modestie : il n'y en a pas un entre eux qui ne se loue en toute rencontre sans pudeur et sans retenue ; le sage Nestor y est aussi sujet que le superbe Achille. C'est en se louant que les uns conseillent, que les autres menacent, qu'en un mot ils agissent tous ; et Homère met presque toujours dans la bouche de ses personnages tout le bien qu'il en veut dire.

Il ne regardait pas apparemment comme un défaut bien méprisable cette attention continuelle à soi-même, qui n'a nul égard pour l'amour-propre des autres, et qui semble leur vouloir arracher à tout moment l'aveu de notre supériorité sur eux ; ou, peut-être, n'estimait-il pas assez, s'il la connaissait, cette grandeur d'âme qui nous porte par goût aux actions louables sans envisager les louanges, et à qui il coûte moins de donner de nouvelles preuves de vertu que d'en faire valoir d'anciennes.

Une suite de la vanité grossière de ces héros, c'est la facilité qu'ils ont à s'offenser les uns les autres. Comme ils ne gardent aucune circonspection dans leur orgueil, ils ne conservent aussi nulle dignité dans * leur colère ; les injures sont aussi familières dans la bouche des rois que dans celle des soldats, et Thersite ne tient pas contre Agamemnon des discours plus insolents qu'Achille même. Il n'y a si vaillant homme dans l'*Iliade*, qu'un autre ne l'ose traiter de lâche au premier emportement ; et ce n'est pas seulement dans les combats et les occasions les plus échauffées qu'il leur échappe de ces saillies injurieuses ; c'est jusque dans les occasions les plus tranquilles et les plus indifférentes. Ajax et Idoménée qui, d'ailleurs, est assez sage, assis l'un auprès de l'autre, aux jeux célébrés pour les funérailles de Patrocle, s'échauffent et se prennent de paroles sur une bagatelle, et ils en viennent sans la moindre gradation aux injures les plus aigres et les plus indécentes[1]. Je sais bien que de tout

1. Le reproche fait ici aux héros d'Homère est très-vrai par rapport à nous ; mais il prouve l'exactitude de la peinture : car c'est le propre de tous les guerriers, chez les peuples barbares ; comme chez nous-mêmes dans la classe grossière de la société, c'est le propre des combattants de s'élever par la vanterie et d'injurier leurs adversaires.

temps les passions sont au fond les mêmes dans les grands et dans les petits; mais, de tout temps aussi, n'y diffèrent-elles pas par les expressions et par les manières? n'y a-t-il qu'un langage pour les rois et pour le peuple? et la diverse éducation ne se fait-elle pas toujours sentir dans les discours, quelque égale que soit la passion qui les inspire[1]?

Je remarque encore un grand fond d'impiété dans les héros d'Homère. Agamemnon outrage Apollon dans la personne * de son grand prêtre; c'est même sur cette sacrilége imprudence que tout le poëme est fondé. Ménélas invoque Jupiter en lançant son javelot contre Pâris; mais à peine a-t-il manqué son coup, qu'il blasphème le dieu qu'il vient d'invoquer. Achille frémit de rage de ne pouvoir tuer Apollon qui vient de l'induire en erreur. Mais je ne m'étonne pas que l'impiété fût si ordinaire alors; les dieux, à qui l'on avait affaire, étaient de bonne composition: on était sûr de raccommoder tout auprès d'eux, avec des victimes et de l'encens; ils quittaient volontiers les hommes de toute vertu, sans excepter le respect sincère dû à la divinité, pourvu que d'ailleurs ils fussent exacts sur les cérémonies et prodigues en sacrifices.

Mais, à mon sens, le plus grand trait de ressemblance entre les héros dont je parle, c'est la cruauté militaire. Ce n'est pas assez pour eux que de vaincre, ils veulent arracher la vie; ils insultent encore aux morts, et ils voudraient, selon les idées de leur temps, éterniser leur malheur en leur refusant la sépulture. S'ils se laissent quelquefois désarmer, c'est à l'avarice et non à la magnanimité : inflexibles aux larmes, ils ne se rendent qu'à la rançon, et c'est pour s'enrichir qu'ils pardonnent. On ne voit point de joie plus vive dans l'*Iliade*, que* celle des vainqueurs acharnés sur le corps des vaincus; et, à la manière dont tout s'y

1. Y a-t-il rien de plus bizarre qu'un philosophe du XVIII[e] siècle demandant à un poëte qui vivait trois mille ans auparavant, de lui peindre les hommes que lui, Parisien moderne, rencontre tous les jours à la promenade ou dans les salons? Si Lamotte disait seulement qu'il n'aime pas la nature peinte par Homère, on le concevrait; mais non : son blâme porte sur ce qu'Homère a peint les caractères qu'il avait sous les yeux. On peut s'étonner que ceux qui ont pris avec le plus d'ardeur la défense d'Homère, Mme Dacier et Boivin, n'aient pas insisté sur ce contre-sens du critique.

passe, on dirait que la vengeance était alors le souverain bien des dieux et des hommes[1].

J'ose encore ajouter que la valeur des héros d'Homère n'est pas si différente que l'on veut le faire croire ; c'est une qualité sujette dans la plupart aux mêmes accroissements et aux mêmes diminutions : confiance téméraire dans les succès, découragement dans les revers, impétuosité dans le premier choc, fuite honteuse bientôt après. La grande différence des exploits n'est fondée le plus souvent que sur la force du corps qu'Homère confond presque toujours avec la valeur : sur la vitesse des chevaux, la bonté des chars, et, ce qu'il y a de pis, sur les prodiges[2].

Le poëte distribue dans les différents livres de son poëme des héros du jour, pour ainsi dire : tantôt c'est Diomède qui renverse tout, tantôt c'est Agamemnon, tantôt Ajax, tantôt un autre. La fortune de chaque combat roule presque toujours sur un seul homme ; et Homère obscurcit à dessein toutes les figures du tableau, pour faire sortir davantage celles qu'il veut exposer en vue[3].

Son adresse consiste pour cela à faire retirer Achille sur ses vaisseaux : car tant* qu'il eût combattu, il n'y aurait pas eu moyen de faire valoir personne ; mais son absence donne lieu au poëte de faire passer en revue ses héros subalternes, et d'attirer successivement sur eux l'admiration qu'Achille prend toute pour lui dès qu'il reparaît.

C'est ici qu'Homère me semble véritablement un grand maître ; et je voudrais pouvoir réussir à bien mettre en jour l'art qu'il a employé dans le caractère d'Achille, pour y concilier deux choses qui paraissent se combattre.

Il voulait, d'un côté, que son héros fût absolument nécessaire aux Grecs, et qu'il valût lui seul autant que toute l'armée. Ce ne

1. Même observation. Homère a peint les hommes de son temps ; il ne pouvait pas peindre ceux du nôtre.

2. La valeur des héros d'Homère a, en effet, cela de semblable ; mais il s'y joint d'autres qualités qui la différencient.

3. Homère n'obscurcit rien à dessein ; mais, dans le système de batailles d'alors, comme dans nos combats de village à village, il y a presque toujours quelque chef qui attire l'attention générale et éclipse les autres.

pouvait pas être la sagesse et la prudence qui le rendissent si nécessaire, puisque, selon le dessein du poëme, Achille devait être violent et dominé par sa colère, ce qui ne s'accorde pas avec la prudence. Ce ne pouvait pas être, non plus, la valeur, prise seulement pour l'intrépidité de l'âme : car en ce sens un vaillant homme en vaut à peu près un autre, et il y en avait tant dans l'armée des Grecs. Ce ne pouvait donc être que les avantages extérieurs; et, en effet, Homère donne à son héros cette sorte de supériorité, à proportion des merveilles qu'il lui devait faire entreprendre. Il est d'une force et * d'une légèreté dont aucun autre n'approche; il a des chevaux immortels, des armes divines et, pour surcroît, la protection de Jupiter et le secours assidu de Minerve.

C'en était assez sans doute pour le rendre aussi important que le dessein du poëme exigeait qu'il le fût; mais le poëte voulait encore en faire le personnage le plus intéressant et le plus propre à enlever l'admiration. Les avantages extérieurs n'auraient pas produit cet effet : tous les exploits d'Achille ne lui eussent attiré aucune estime, tant qu'on ne les eût crus que l'effet de sa force et non pas de son courage ; il aurait eu beau s'appeller lui-même le plus vaillant des Grecs, comme il le fait en présence de toute l'armée, le lecteur ne l'en aurait pas cru sur sa parole : car les hommes ne reconnaissent la valeur qu'au mépris constant des dangers et de la mort même, quand la gloire est à ce prix. Ainsi Achille, par sa force prodigieuse et par le secours surabondant des dieux, n'ayant rien à craindre, on ne serait pas convenu avec lui du mérite d'une intrépidité qui ne l'exposait pas.

La preuve de ma pensée, c'est que la plupart des gens qui ne connaissent point Achille par l'*Iliade*, et qui, sur une fable plus connue, l'imaginent invulnérable, * au talon près, trouvent ridicule qu'on le mette à la tête des héros : tant il est vrai que l'idée de valeur suppose toujours celle du danger.

Qu'un géant bien armé combatte contre une légion d'enfants, quelque carnage qu'il en fasse, la pitié qu'on aura pour eux ne tournera pas en admiration pour lui, et plus il s'applaudira de son courage, plus on sera indigné de son orgueil.

Achille était dans ce cas, si Homère, malgré toute la supériorité de forces qu'il lui donne, n'eût trouvé l'art de mettre encore sa grandeur d'âme hors de tout soupçon.

Il y a parfaitement réussi en feignant qu'Achille, avant que de partir pour la guerre de Troie, était sûr d'y trouver la mort:

Le Destin lui avait proposé par la bouche de Thétis, l'alternative d'une vie longue et heureuse, mais obscure, s'il demeurait dans ses États, et d'une vie courte, mais glorieuse, s'il embrassait la vengeance des Grecs. Il opte pour la gloire, au mépris de la mort : et de là toutes ses actions, toutes ses démarches sont autant de preuve de son courage. Il court, en hâtant ses exploits, à une mort qu'il sait infaillible. Qu'importe qu'il renverse tout presque sans obstacle? il est toujours vrai qu'il affronte à tout moment l'arrêt du Destin,* et qu'il se dévoue généreusement pour la gloire. Homère a si bien senti combien cette idée devait jeter d'intérêt sur son héros, qu'il la répand dans tout le poëme, afin que le lecteur, l'ayant toujours présente, tienne compte à Achille de ce qu'il exécute même avec le moins de danger[1].

Pour parler à présent des caractères particuliers, j'avoue que celui d'Achille est assez également soutenu; mais il n'en est pas de même de la plupart des autres. Homère ne fait pas toujours agir ses héros d'une manière conforme à la première idée qu'il en donne. Les sages sont quelquefois imprudents; les braves ont des moments de lâcheté, comme les lâches ont aussi des moments de valeur.

Quoique je pusse accumuler ici des preuves de ce que j'avance, je me contenterai d'en alléguer quelques exemples, comme j'ai fait dans le reste : bien résolu à n'entrer sur rien dans un plus grand détail, qu'autant que des savants prévenus et de mauvaise humeur m'y forceraient pour ma justification.

Hélénus, Hector et Diomède sont donnés pour sages dans

1. Bel éloge de l'art d'Homère dans la peinture d'Achille. Boivin, dit à ce sujet (p. 67) : « Homère lui paraît ici un grand maître; et, il faut l'avouer, il parle lui-même en maître dans ce qu'il nous dit de la conduite du poëte par rapport au caractère du principal héros. »

l'*Iliade* : voici cependant ce qui leur arrive à tous trois dans la même rencontre. Diomède, secondé par Minerve, mettait en déroute l'armée troyenne à qui, par conséquent, Hector* se trouvait plus nécessaire que jamais. Que fait le sage Hélénus dans cette extrémité ? il conseille à Hector de rallier les Troyens, d'abandonner ensuite le combat et d'aller à Troie avertir Hécube d'offrir un sacrifice à Minerve pour l'apaiser. L'avis du sacrifice était bon ; mais n'y avait-il qu'Hector à charger de cette commission? Combien d'autres moins utiles au combat eussent été aussi bons pour le message? Que fait, de son côté, le sage Hector ? Il applaudit à la prudence d'Hélénus, et il laisse le champ de bataille libre à Diomède, qui aurait achevé ce jour-là de venger la Grèce, s'il n'eût été lui-même aussi imprudent que ses ennemis. Il s'interrompt au milieu de ses succès : il s'arrête à interroger un inconnu, à faire et à écouter des histoires, et il fait si bien par sa faute, que celle d'Hector n'a point de suite[1].

Voilà, ce me semble, des imprudences bien avérées, dans des personnages dont on n'en devait point attendre. A l'égard des braves qui sont quelquefois lâches, je n'en veux de preuve qu'Hector qui fait trois fois le tour de Troie en fuyant Achille, et qui n'ose le combattre qu'avec un second ; et pour les lâches qui sont quelquefois braves, je n'allègue encore que Pâris qui fuit devant Ménélas avec la dernière indignité, et qui bientôt après rétablit* les affaires des Troyens, avec un courage égal à celui d'Hector même.

Homère, en ces endroits, a peint les hommes à la manière de l'histoire, et non pas selon les vues du poëme. Il y avait apparemment une tradition de la guerre de Troie, dont il a conservé les faits, sans les accommoder scrupuleusement aux règles d'un art qui n'a été bien développé que depuis lui, quoi qu'il en soit le père[2].

1. Mme Dacier a montré avec raison (p. 131) que Lamotte avait bien changé soit le sens du texte, soit, pour parler plus exactement, la manière dont les faits sont présentés.

2. Cette observation répond à plusieurs des critiques précédentes. Homère a peint les hommes tels qu'ils étaient et que les lui donnait la tradition. « Il l'a

On sait la diverse économie de l'histoire et du poëme, dans la peinture des hommes. L'histoire les représente en détail : elle raconte les actions de tels et de tels hommes qui ont eu le plus de part aux événements célèbres; mais elle ne s'embarrasse pas de faire convenir ces actions entre elles; elle n'est responsable que de la vérité, quelque bizarre qu'elle puisse être; elle allie sans dissimulation dans la même personne, la sagesse et l'imprudence, la timidité et la valeur, l'injustice et la probité, et c'est par ces portraits fidèles d'originaux qui ont existé, qu'elle donne la connaissance générale de l'homme, en faisant voir dans les exemples particuliers le bien et le mal dont toute l'espèce est capable.

Le poëme emploie une méthode toute contraire : il ne représente pas tels et tels hommes, mais il invente des personnages exprès pour donner en eux une idée * de certaines passions, de certains vices ou de certaines vertus; et il rassemble avec art, dans ces personnages, des effets sensibles et continus de ces passions, de ces vices ou de ces vertus, pour en faire mieux sentir la nature : au lieu que dans l'histoire, ces effets étant moins choisis et plus interrompus, ils n'en donnent pas une idée si vive ni si distincte.

L'histoire représenterait les diverses actions d'Achille et d'Énée, de quelques motifs différents qu'elles fussent parties; mais le poëme ne peint sous le nom d'Achille que les effets de la colère soutenue par la valeur, et sous le nom d'Énée, que les effets de la valeur conduite par la piété. Il s'ensuit de là que ce serait un aussi grand défaut à un poëte de ne pas soutenir les caractères, qu'à un historien de chercher à les soutenir aux dépens de la vérité [1].

fait, dit Lamotte, à la manière de l'histoire, et non selon les vues du poëme. » Cette distinction est très-nette de nos jours. Au temps d'Homère, son poëme était toute l'histoire des Grecs. Le poëme et l'histoire se confondaient donc, et la distinction proposée est un non-sens.

1. Même observation. Toute cette métaphysique a sa valeur pour nous qui distinguons les genres d'ouvrages et leurs divers caractères; elle n'en a plus aucune, appliquée à un homme qui créait le premier poëme à une époque où l'on ne se doutait ni de ce qu'était un genre littéraire, ni qu'il pût y en avoir plusieurs.

J'oubliais de dire qu'il manque aux héros de l'*Iliade* une sorte de dignité inconnue au siècle et dans le pays où Homère écrivait. On ne voit point autour des rois une foule d'officiers ni de gardes; les enfants des souverains travaillent aux jardins et gardent les troupeaux de leur père; les palais ne sont point superbes, les tables ne sont point somptueuses. Agamemnon s'habille lui-même, et Achille apprête de ses propres mains le repas qu'il donne aux * ambassadeurs d'Agamemnon. Il serait ridicule de reprocher ces prétendus défauts de bienséance à un poëte qui ne pouvait pas peindre ce qui n'était pas encore. Aussi les critiques les plus hasardeux n'ont jamais avancé, que je sache, qu'il y eût de la faute d'Homère; on s'est contenté de dire que son siècle était grossier, et que par là, la peinture en était devenue désagréable à des siècles plus délicats[1].

Quelques adorateurs d'Homère ne sont pas contents de cette distinction. On a grand tort, disent-ils, d'appeler grossiers ces temps héroïques, où le luxe n'avait point encore corrompu les mœurs, et où l'homme jouissant innocemment des vrais biens, n'avait point encore imaginé ces fausses grandeurs, ni ces fausses richesses dont la cupidité s'est avisée depuis.

Ne dirait-on pas à ce discours, qu'il y avait plus de vertu dans le siècle d'Homère que dans le nôtre? car l'épithète d'*héroïque* ne peut tomber sensément que sur la justice et la droiture des cœurs, et non pas sur le défaut de certaines richesses et sur l'ignorance des arts. Cependant qu'on lise l'*Iliade*, ces temps qualifiés d'héroïques paraîtront le règne des passions les plus injustes et les plus basses, et surtout le triomphe de l'avarice. Les chefs ne sont pas moins avides de butin que les soldats. Le * pillage de Troie est toujours le plus puissant aiguillon de la valeur de Grecs : et Homère lui-même parle quelquefois de l'or avec une certaine admiration, qui marque bien que le défaut de luxe venait moins dans son temps, d'une simplicité vertueuse, que de grossièreté et d'ignorance.

Des différents genres d'éloquence. — Nous avons parlé de l'action et des personnages de l'*Iliade;* l'ordre veut que nous par-

1. La critique de Lamotte eût certainement gagné s'il se fût toujours tenu lui-même dans ces termes.

lions à présent des différents genres d'éloquence qu'Homère y emploie. Il raconte des faits; il faut examiner le caractère de sa narration. Il décrit des actions et des objets; il faut voir de quelle manière il peint les choses. Il fait parler des personnages; nous avons à observer s'il se met bien à leur place, et si les discours qu'il leur prête sont du ton et dans l'ordre qu'exigent les passions qu'il exprime ou qu'il veut inspirer. Il emploie des comparaisons fréquentes; il faut juger du choix et de la justesse de ses comparaisons. Enfin il répand en plusieurs endroits les maximes et les sentences; il faut voir comme elles sont placées, et si d'ailleurs elles sont assez importantes et assez solides. Je vais suivre * Homère dans cet ordre, et toujours avec cette franchise qui me paraît d'autant plus indispensable dans un auteur qu'elle dépend plus de nous que tout le reste.

De la narration. — Il y a deux sortes de narrations : l'une simple et purement historique, où l'écrivain ne se propose que de rendre témoignage à la vérité, sans aucune vue de la rendre agréable; l'autre ornée et poétique, où l'écrivain doit plaire en instruisant, et qui demande, par conséquent, un art dont la première peut se passer.

Les auteurs sacrés ont employé la narration simple : ils mêlent indifféremment dans les faits les petites et les grandes circonstances, quelquefois même les plus éloignées, comme les plus prochaines; et quoiqu'elles eussent toutes leur utilité dans les vues de la sagesse éternelle qui inspirait ces historiens, je crois qu'ils ne se mettaient pas eux-mêmes fort en peine ni des tours, ni de l'arrangement, ni du choix.

L'histoire sainte est vénérable et divine par des endroits bien plus importants que le style; on la rabaisse quand on y cherche de l'art, et l'élégance étudiée qu'on y veut mettre, lui ôterait ce caractère si* sensible de vérité qui fait sa plus grande force.

J'avoue que la narration d'Homère a quelque ressemblance avec celle des livres saints; mais je ne saurais convenir qu'on ait raison de lui en faire un mérite. Homère n'est point un écrivain d'annales; il est poëte, et dès là son but devait être d'inté-

resser les lecteurs par l'agrément de sa narration : elle devait être précise et ingénieuse, au lieu que souvent elle est diffuse et insipide. Il était le maître d'imaginer les circonstances pour les assortir au fait principal qu'il avait à raconter. Pourquoi en choisit-il de basses quand il faut de la grandeur ? de rebutantes, quand il est question de grâces ? et de lentes, quand le sujet demande de la vivacité ?

Quand Thétis apporte à son fils les armes qu'a forgées Vulcain, et qu'elle le presse de se réconcilier avec Agamemnon, Homère mêle à ces grandes choses le soin que prend Thétis d'écarter les mouches du corps de Patrocle : allégorie tant qu'on voudra ; la bassesse de l'image frappe beaucoup plus que la justesse de l'allégorie.

Junon, en un autre endroit, se pare pour charmer et pour surprendre Jupiter. Homère descend jusqu'à dire, en beaux termes, si l'on veut, mais toujours bien clairement, * qu'elle se décrassa tout le corps avant que de le parfumer : idée qui ternit mal à propos une image d'ailleurs toute gracieuse.

Neptune est impatient de secourir les Grecs. Homère raconte que ce dieu va chercher son char en un certain lieu ; qu'il arrive ensuite en un autre plus voisin du camp ; que là, il dételle ses chevaux, et qu'il les renferme lui-même pour les retrouver à son retour : détail qui ne convient ni à la majesté du dieu ni à son impatience.

Je ne craindrai point de dire qu'Homère pèche en tous ces endroits contre le principe qui doit guider un poëte dans le choix des circonstances. Il peut imaginer à son gré des faits propres à exciter l'admiration, la compassion, la joie, ou tel autre sentiment qu'il lui plaira ; mais ces faits une fois choisis, il faut que le détail en soutienne le fond. Le fait est-il grand, les circonstances doivent être grandes et se prêter l'une à l'autre de la dignité. Le fait est-il intéressant, il n'y doit rien mêler qui n'en augmente l'intérêt. Ainsi l'unité qui doit régner dans le tout doit aussi régner dans chaque partie : c'est-à-dire que comme l'assemblage des faits qui composent tout le poëme, ne doit produire qu'un effet unique et général, l'assemblage des circonstances qui composent * chaque fait particulier ne doit

produire aussi qu'un effet unique, quoique subordonné à l'effet général[1].

Des répétitions. — Il me semble que c'est ici le lieu de parler des répétitions d'Homère : car, quoiqu'il ait répandu ce défaut partout, aussi bien dans les descriptions, dans les comparaisons et dans les discours, que dans les récits ; on peut dire cependant que c'est un défaut de tout le poëme, considéré comme le récit d'une action. Ce défaut règne dans Homère à un excès qui ne devrait pas lui avoir laissé de défenseurs, et je ne suis pas moins étonné des apologies que de la faute même.

Pour la faute, on ne comprend pas trop bien ce qui pouvait y induire Homère. Dirait-on que c'était l'envie de faire relire plus d'une fois d'excellents morceaux ? mais souvent ces répétitions sont des choses froides et tout à fait indifférentes. Dirait-on que c'était pour s'épargner la peine d'un nouveau travail ? mais souvent ces répétitions ne tiennent la place de rien, et elles sont placées en des endroits où un seul mot eût épargné des pages entières de redites. Dirait-on qu'Homère donnant ses livres les uns après les * autres, ou que le poëme ne se lisant pas de suite, il a cru devoir pour la clarté rappeler dans un livre des choses déjà dites en d'autres, et qui pouvaient n'être plus assez présentes pour l'intelligence du sujet ? mais souvent ces répétitions sont dans le même livre et quelquefois dans la même page. Pour moi, je penserais, tout désobligeant que ce soupçon puisse être, qu'Homère aimait à grossir son ouvrage de ce qui ne lui coûtait plus rien, et que le plaisir de récrire ses vers lui en cachait l'inutilité et le contre-temps[2].

Pour les apologies, on voit bien qu'elles partent d'un zèle superstitieux pour la réputation d'Homère ; mais, malgré tout ce

1. Ces derniers conseils sont fort bons, au moins pour nous, modernes, et eu égard à la connaissance que nous avons des règles du style. Quant aux critiques qui précèdent, elles semblent un peu trop relatives à nos mœurs, comme l'a justement remarqué Boivin (p. 45 et 46).

2. Lamotte imagine ici plusieurs explications dont aucune n'est probablement la véritable. Un art plus avancé enseigne à éviter ces répétitions désagréables ; quand l'art n'existe pas, elles reviennent tout naturellement ; on ne s'en aperçoit pas. Il n'est donc pas étonnant qu'elles aient été communes chez les peuples primitifs, et que les poëtes contemporains les aient reproduites.

zèle, on n'a pu rendre raison que d'une seule espèce de répétition ; c'est quand les messagers redisent mot pour mot les discours qu'ils sont chargés de faire. On prétend que cette exactitude est de leur devoir : mauvaise raison cependant pour excuser les redites. N'exprimerait-on pas de même leur exactitude en disant qu'ils s'acquittèrent fidèlement de leur commission, comme Mme Dacier le fait quelquefois, quelque envie qu'elle ait de ne rien retrancher d'Homère ?

Je demande d'ailleurs à ces partisans si zélés quelle application ils peuvent faire de ce principe aux autres espèces de répétition, * par exemple, à celle-ci que je choisis au hasard entre mille.

Agamemnon, au second livre, propose la fuite à ses soldats dans le dessein de les éprouver et avec une adresse concertée pour leur inspirer un sentiment tout contraire. Au neuvième livre, il tient le même discours aux chefs de l'armée dans le dessein sérieux de les disposer à fuir en effet. Se peut-il que deux discours dont le but était si opposé fussent précisément les mêmes ?

Mme Dacier a bien senti la difficulté ; elle prétend, pour la résoudre, que ces deux discours sont l'un et l'autre une feinte. Je me réserve à faire voir le contraire en son lieu : il ne s'agit présentement que des répétitions fréquentes d'Homère et de l'impossibilité de les excuser toutes, même par de mauvaises raisons.

On me dirait en vain qu'une grande partie de ces répétitions sont courtes ; je répondrais que les plus courtes reviennent aussi plus souvent, et que par là elles ne déparent pas moins tout l'ouvrage que les plus longues. Rien n'est plus ennuyeux, par exemple, que ces refrains dans les combats de l'*Iliade :* « La terre retentit horriblement du bruit de ses armes ; il fut précipité dans la sombre demeure * de Pluton. » J'en dis autant de ces longues épithètes et de ces attributs attachés aux dieux et aux héros ; quand même il serait vrai que ces attributs n'étaient pas moins essentiels pour désigner les personnes que les noms propres. Encore n'a-t-on pas raison de le prétendre : Homère se passe souvent de ces attributs ; ils n'étaient donc pas nécessaires.

et il ne lui restait d'autre raison de les employer que sa propre négligence.

Quel préjugé contre lui que cette négligence! ce serait trop d'en conclure, sans autre preuve, qu'Homère est négligé partout; mais, du moins, ce n'est pas trop de le soupçonner. J'avoue franchement que je l'ai fait; j'ai examiné tout le reste dans cet esprit; et si le plaisir de deviner juste ne m'a pas fait illusion, j'ai trouvé presque partout que mon soupçon n'était que trop bien fondé.

Les dernières armes des apologistes des anciens, c'est la différence du goût des temps. Ils reprochent toujours aux critiques, et quelquefois avec raison, l'injustice qu'ils ont de vouloir ramener tout au goût de leur siècle; mais, souvent aussi, c'est un pur abus que ce reproche. Qu'un homme ose blâmer Homère de ses répétitions, croira-t-on lui fermer la bouche en disant que c'était le goût * du temps? Il ne faut que connaître la nature de notre esprit pour juger que ces répétitions n'ont jamais pu être une source de plaisir; et quand on aurait prouvé que c'était la manière des écrivains, on n'aurait pas fait voir pour cela que ce fût un agrément pour les lecteurs[1].

Des descriptions. — Homère a toujours passé pour un grand peintre: et, en effet, il y a plusieurs morceaux dans ses ouvrages qui ne font pas beaucoup rabattre des louanges qu'on lui a prodiguées sur ce talent.

La description du combat d'Achille contre le Xanthe, quoiqu'un peu bizarre, celle des jeux célébrés aux funérailles de Patrocle, quoique mal placée comme elle est à la fin du poëme, quelques autres peintures, de celles mêmes que je n'ai pu imiter, parce qu'elles sont enchâssées dans des épisodes inutiles, sont dignes, à tout prendre, de toute la réputation d'Homère; mais il ne peint pas toujours si heureusement, et je crois que sur cette partie, comme sur toutes les autres, il pourrait égarer souvent ses imitateurs[2].

1. Critique très-juste à notre point de vue; beaucoup moins exacte par rapport à celui qui, le premier, faisait un poëme de longue haleine et créait à la fois la poésie épique et ses premières règles.

2. Si Lamotte s'était toujours exprimé ainsi, sa critique serait irréprochable;

garder de plus près, afin de ne tomber ni dans les louanges exagérées ni dans les critiques injustes, également honteuses à la raison[1].

Pour entrer dans cette discussion avec quelque ordre, je regarde d'abord la manière dont Homère amène et lie les discours de ses acteurs; ensuite, si ces discours sont bien à leur place; et enfin si ceux qui sont à leur place, sont conçus comme ils doivent l'être.

La manière dont Homère amène et lie les discours, est si languissante et si uniforme, qu'elle nuit souvent à l'effet des discours mêmes. C'est toujours : *Un tel dit, un tel répondit ;* et pour surcroît de langueur et d'uniformité, Homère désigne ceux qui parlent, non-seulement par leurs noms, mais encore, comme je l'ai dit, par de longues épithètes déjà répétées mille fois, et qui n'ont souvent aucun rapport à l'action présente, ni au mouvement du personnage. Il nommera quelquefois *vaillant* celui dont il rapporte un discours lâche, et quelquefois *sage* celui dont il rapporte un discours imprudent. Quoique ces contradictions soient bien choquantes, je regrette surtout la vivacité qu'Homère fait perdre à son dialogue, par la répétition ennuyeuse de ces épithètes*.

Je ne sais si ces manières de parler manquaient à sa langue : *dit-il, répond-il, reprend Agamemnon, interrompt Achille;* mais, soit la faute du poëte, soit le défaut de l'idiome, on ne sent pas moins le besoin qu'en aurait l'*Iliade.* Quelle différence, par exemple, entre ces deux manières de lier un discours à un autre ! « Agamemnon le conducteur des peuples parlait ainsi, et il allait continuer, quand *Achille aux pieds légers l'interrompit* en ces termes : Superbe fils d'Atrée, etc., » ou bien, en laissant le discours d'Agamemnon suspendu, « Superbe fils d'Atrée, *interrompit Achille.* » La première manière est trop lente, et laisse languir l'imagination qui commençait à s'échauffer; au lieu que la seconde entretient et augmente même l'émotion par la rapidité du dialogue. Cependant la première manière est toujours celle d'Homère, et l'autre a été si connue

1. Distinction très-vraie de deux sortes de critique.

depuis, que ce n'est plus à présent un mérite de l'employer, toute vive et tout agréable qu'elle est[1].

A l'égard des discours, il y en a beaucoup qui sont à leur place, et beaucoup aussi qui n'y sont pas. Ils sont à propos dans les conseils, dans les ambassades, et dans quelques autres occasions; mais le sont-ils de même entre ennemis dans la chaleur du combat? Se peut-il qu'au* fort d'une bataille, des guerriers à qui il importe de vaincre au plutôt, perdent le temps à dire de longues injures à leurs ennemis, ou à leur conter des généalogies et des histoires? Homère a semé l'*Iliade* de ces contre-temps. Je n'en citerai qu'un exemple sur lequel on ne doit pas craindre de juger trop légèrement d'Homère; car, pour peu qu'on le trouve digne de censure en celui-ci, on peut s'assurer qu'il l'est bien davantage en d'autres. Je n'ai pas choisi à beaucoup près le plus bizarre, j'ai mieux aimé le choisir court. Le voici :

Pendant que les deux batailles se mêlaient avec tant de fureur, la cruelle destinée poussa le valeureux fils d'Hercule, le grand Tlépolème, contre le divin Sarpédon. Lorsque ces deux héros, l'un fils et l'autre petit-fils du dieu qui lance le tonnerre, furent tous deux en présence et prêts à se charger, Tlépolème parla le premier et lui adressa ces paroles : « Sarpédon, qui commandes les Lyciens, quelle nécessité que tu vinsses ici montrer ton peu de courage, et faire voir que tu n'es pas né pour les combats! Ceux qui te disent fils du grand Jupiter, te flattent, et veulent nous en imposer. Il y a trop de différence de toi à ces grands personnages, à qui ce dieu donna autrefois la* naissance. De ce nombre était certainement mon père, infatigable dans les travaux, invincible dans les combats, et d'une valeur à toute épreuve. On l'a vu venir autrefois en ce pays pour les chevaux de Laomédon. Il y vint avec six vaisseaux seulement et peu de troupes, et cependant il ne laissa pas de ruiner la ville d'Ilion, et de faire de ces places un affreux désert. Pour toi, tu n'es qu'un lâche, et tu laisses périr ici tes troupes malheureusement. Je ne pensé pas que ton voyage de Lycie à Troie soit d'un grand secours aux Troyens : non, quand même tu serais un prodige de valeur; car, abattu par ma lance, tu vas descendre dans le royaume sombre de Pluton.

— Tlépolème, reprend Sarpédon, il est vrai qu'Hercule ruina autrefois la ville de Troie, par la faute et par l'imprudence du grand Laomédon; il lui refusa ses chevaux qu'il lui avait promis, et pour lesquels ce héros était venu de fort loin. Ce roi parjure ne se contenta pas même de les lui

1. Toute cette critique tombe moins sur Homère lui-même que sur l'art du style, qui n'était pas suffisamment avancé de son temps.

refuser; il le traita indignement, quoiqu'il en eût reçu de très-grands services. Pour toi, je te prédis que tu n'auras pas le sort de ton père. Ta dernière heure t'attend ici; et, terrassé par cette pique, tu vas me couvrir de gloire, et enrichir d'une ombre l'empire du dieu des enfers.*

On peut remarquer en passant, dans ces discours, les injures grossières, les histoires déplacées, et les rodomontades puériles. J'y attaque principalement le peu d'égard qu'Homère a pour la vraisemblance, en faisant tenir à ses héros de si longs discours, quand il n'est question que de se battre. Pourquoi du moins l'un des deux combattants ne prend-il pas avantage de l'imprudence de son ennemi? pourquoi les harangues ne sont-elles pas interrompues à coups de javelot et de lance? Est-il croyable que dans une mêlée, deux soldats transformés mal à propos en orateurs, puissent achever si tranquillement leurs discours[1]?

On a condamné, dans un opéra de Quinault, la scène où Épaphus et Phaéton se disent des injures et se vantent réciproquement de leur naissance; on ne goûtait pas que, l'épée au côté, leur colère s'exhalât en discours. Cependant le contre-temps n'est pas là si considérable que dans la chaleur d'un combat. Mais on a deux poids et deux mesures pour les anciens et pour les modernes : on condamne franchement Quinault, parce qu'il est de notre siècle, et le préjugé de l'antiquité fait qu'on n'ose sentir la faute d'Homère.

On dira peut-être qu'Homère savait, aussi bien que nous, combien il faisait en* cela de violence à la nature; mais qu'il a cependant bien fait d'interrompre ainsi le récit des combats qui eût été trop ennuyeux sans cette licence. J'avoue que ces dis-

1. Lamotte voit ici l'antiquité à travers le prisme de la civilisation moderne; il compte que ce sont des officiers de notre temps qui vont en venir aux mains. C'est une fausseté de vue inexcusable. Les Troyens et les Grecs étaient alors des peuplades mal disciplinées qui se battaient sans ordre. Un chef sortait des rangs et provoquait un chef ennemi, et les deux combattants s'injuriaient longtemps avant d'arriver aux coups, comme aujourd'hui encore les hommes occupés de travaux manuels ou de métiers peu élevés se querellent et se défient pendant une demi-heure avant de se gourmer. Cette nature, je l'avoue, ne nous paraît pas noble. Mais elle l'était pour Homère et ses contemporains qui ne connaissaient rien de mieux; et le critique qui l'attaque en ce point ne prouve qu'une chose, savoir qu'il n'étend pas son horizon au delà de la société habituelle. Boivin a bien remarqué tout cela dans son *Apologie d'Homère* (p. 118 et suiv.).

cours délassent un peu l'esprit de la longueur et de l'uniformité des combats, et qu'on aime encore mieux les entendre que la description anatomique des blessures; mais, c'est excuser une faute par une autre. Qui obligeait Homère à s'appesantir sur le détail des batailles, de manière qu'il eût besoin de violer la vraisemblance pour en réparer l'ennui? et d'ailleurs, quand il eût été obligé à ce détail, ne pouvait-il pas l'interrompre plus sensément, comme il le fait quelquefois, en racontant de quelques-uns de ses héros, des histoires variées, où il était le maître de mêler des circonstances propres à soutenir et à réveiller l'attention?

Je n'ai garde de confondre avec ces discours mal placés ceux que les chefs adressent à leurs troupes pour les encourager. Ils sont sans doute à propos, pourvu qu'ils soient courts, et qu'on ne dise pas, comme Homère, qu'ils étaient entendus distinctement de toute l'armée [1].

Il y a d'autres discours suivis que les vainqueurs adressent quelquefois à ceux qu'ils ont tués. Complication de contretemps : c'est dans la chaleur du combat, * et on les fait à des morts qui n'entendent plus, et qui ne sauraient répondre. Je sais bien que dans l'instant de la victoire, il peut échapper au vainqueur quelques paroles d'insulte et de triomphe ; mais non pas des discours continués et adressés personnellement au cadavre. Cela, bien loin d'être héroïque, n'est même pas naturel. Voici un exemple qui justifiera mon dégoût; combien le justifierais-je mieux, si je rapportais tous les endroits de même espèce?

Idoménée tue Othryonée qui recherchait Cassandre en mariage, et qui, pour l'obtenir, n'avait pas moins promis que de chasser les Grecs de devant Troie. Idoménée, fier de sa victoire, lui tient ce discours, après l'avoir tué :

Othryonée, vous serez le plus brave de tous les hommes, si vous

1. Boivin (*Apol.*, p. 125) a convaincu ici Lamotte d'une légère infidélité dans la traduction du grec; d'ailleurs, c'est la chicane d'un procureur plutôt que l'objection d'un critique. Que deviendrait la poésie, s'il n'était pas permis de dire qu'un guerrier, quand il parle ou quand il commande, est entendu de toute l'armée?

tenez la parole que vous avez donnée à Priam. Ce bon roi, pour vous engager à la tenir, vous a promis sa fille; mais nous sommes plus en état de vous satisfaire que le roi Priam. Nous allons faire venir d'Argos la plus belle fille d'Agamemnon; nous vous la donnerons en mariage, à condition que votre rare valeur nous rendra maîtres de Troie. Venez donc sur nos vaisseaux, afin que nous dressions les articles : nous ne sommes pas indignes d'avoir un gendre comme vous. *

La raillerie me paraît aussi froide que mal placée, et je ne puis m'empêcher de dire, à cette occasion, que les héros d'Homère sont de fort mauvais railleurs; ils ne disent jamais rien en ce genre d'ingénieux ni de bien choisi. Sans doute, dans le siècle et dans le pays d'Homère, les esprits n'avaient pas encore acquis là-dessus, la finesse des derniers temps[1].

Enfin, les discours les plus mal placés de tous, sont ceux que les hommes adressent à leurs chevaux. Heureusement, ils sont en petit nombre dans l'*Iliade;* n'est-il pas encore bien étonnant qu'il y en ait? Qu'on impute tout cela, si l'on veut, à la grossièreté des temps; il s'ensuivra que les meilleurs esprits devaient s'en sentir, et que, par conséquent, les meilleurs ouvrages étaient encore très-imparfaits.

Hector, dans un combat, tient ce discours à ses chevaux :

Xanthe et Podarge, et vous, Ethon et Lampus, voici une occasion où vous pouvez me payer tous les soins qu'Andromaque, fille du magnagnime Eétion, a eus de vous, en vous servant tous les jours elle-même, plutôt qu'à moi, le pain et le vin de ma table. Combien de fois m'a-t-elle quitté pour vous aller voir? Les chevaux mêmes des dieux ont-ils jamais été mieux traités? Piquez-vous donc * de reconnaissance; poursuivez rapidement l'ennemi; ne vous ménagez point; hâtez-vous, afin que nous

1. Toutes ces observations sont, comme plusieurs des précédentes, vraies à notre égard, fausses eu égard au temps. 1° C'est sans doute une fort vilaine action que d'insulter un ennemi mort; mais c'est un mouvement très-naturel chez des gens grossiers; on le retrouve encore chez les hommes sans éducation ou des dernières classes de la société, lesquels nous représentent presque toujours, et encore avec les adoucissements qu'y a introduits le christianisme, les mœurs du temps d'Homère. 2° Boivin (*Apol.*, p. 126) cherche à justifier Homère en disant qu'Othryonée n'était pas mort quand Idoménée lui parlait ainsi. La justification serait pire que le mal; mais elle n'est pas nécessaire. 3° « La raillerie paraît *aussi froide que mal placée.* » Distinguons. Elle nous semble odieuse; mais, comme insulte, il est difficile de rien trouver de plus dur. 4° Quant au manque de délicatesse, il est évident; mais tombe-t-il sous le bon sens qu'on aille demander cette qualité aux guerriers des temps héroïques?

puissions prendre le bouclier de Nestor qui est tout d'or massif et dont la réputation vole jusqu'aux cieux; et la merveilleuse cuirasse de Diomède, ouvrage admirable de l'industrieux Vulcain. Si nous nous rendons maîtres de ces glorieuses dépouilles, n'en doutons point, les Grecs remonteront cette nuit même sur les vaisseaux qu'ils auront pu sauver, et abandonneront ce rivage.

Voici encore un discours d'Antiloque à ses chevaux; car ces discours n'ennuient point.

Il n'est plus temps de ménager vos forces; il faut voler. Je ne vous demande pas de passer les chevaux du sage Diomède, ces chevaux dont Minerve elle-même prend soin de renouveler l'ardeur pour couronner leur maître; mais, au moins, joignez les chevaux de Ménélas, et ne souffrez pas qu'ils vous laissent derrière. Quelle honte pour vous, qu'une cavale devançât des chevaux de votre réputation! J'ai une chose à vous dire; ne vous attendez pas que Nestor ait le même soin de vous; dès que vous paraîtrez devant lui, il vous percera de son épée, si, par votre lâcheté, nous ne remportons que le dernier* prix. Ne vous épargnez donc point, et déployez ici tout ce que vous avez de force et de vitesse. Je ferai de mon mieux de mon côté; et je m'en vais vous pousser par ce chemin étroit, qui vous donnera quelque avantage.

On voit, par ces discours, qu'Homère ne mettait pas grande différence entre les hommes et les chevaux. Il les prend par tous les endroits sensibles du cœur humain : par l'intérêt, par le plaisir, par la gloire, par la vertu même. Je ne perdrai point de raisonnement à critiquer ces endroits; il n'en faut point d'autre censure que de les faire lire. Jusqu'où va cependant le respect de l'antiquité? Virgile, quoique d'ailleurs imitateur si judicieux d'Homère, n'a pas laissé de l'imiter une fois dans cette absurdité [1].

1. Toujours le philosophe qui, tranquille dans son cabinet, examine froidement si une chose est ou n'est pas raisonnable! Les beaux-arts sont faits pour frapper l'esprit des masses et non pour convaincre des métaphysiciens. Sans doute il est très-absurde de parler à des animaux; mais, dans le moment de la passion, cela s'est fait de tout temps; cela se fait encore aujourd'hui. Lamotte n'avait jamais regardé dans la rue pour savoir ce qui s'y passe : il y aurait vu tous les cochers faisant très-naturellement ce qu'il trouve si peu naturel. Du reste, son objection, prise dans sa généralité, va bien plus loin : elle ne tend à rien moins qu'à détruire les apostrophes à tous les êtres inanimés, c'est-à-dire ce qu'il y a souvent de plus beau dans l'éloquence et la poésie. Boivin (*Apol.*, p. 132) a très-justement fait cette remarque; il a opposé à la mauvaise critique

Je choisis entre les discours bien placés, ceux que les ambassadeurs d'Agamemnon tiennent à Achille, pour désarmer sa colère, et le ramener au secours des Grecs. Il n'y en a point dans toute l'*Iliade* qui soient plus à propos, ni qui donnent une plus grande idée du génie d'Homère. Outre que l'occasion demandait nécessairement ces discours, ils sont encore rangés avec art, et dans un ordre propre à augmenter toujours le plaisir du lecteur. Ulysse parle le premier; une éloquence adroite fait le caractère de son discours; * ainsi l'esprit est agréablement attaché par le choix de ses tours et de ses raisons. Achille répond avec une franchise magnanime; ainsi l'esprit est élevé par les sentiments du héros. Phénix, le vieux gouverneur d'Achille, reprend d'une manière touchante et pathétique; ainsi le cœur est ému : et enfin Ajax indigné de l'orgueil inflexible d'Achille, rompt la conférence, avec un dépit généreux qu'il laisse dans l'âme du lecteur échauffé. Cet ordre marque sans doute un grand poëte, qui sait, quand il veut, maîtriser l'attention par l'arrangement de ses matières, et je ne crois pas qu'on pût proposer un meilleur modèle, pour disposer un sujet heureusement[1]. Il faut descendre à présent dans le détail de ces discours, pour y démêler quelques-uns des défauts qui sont semés partout dans ceux d'Homère.

Ulysse commence le sien, par se concilier Achille en louant son amitié et sa magnificence. Il peint ensuite l'extrémité où sont les Grecs, et le besoin pressant qu'ils ont de son secours; il lui rappelle les avis tendres que Pélée lui donna à son départ, conseils qu'Achille a malheureusement oubliés, mais dont il est temps de réparer l'oubli, en cédant aux offres d'Agamemnon. Ulysse fait en cet endroit le détail de ces offres, et il répète mot pour mot, trois * longues pages qu'on vient de lire un instant auparavant. Qui ne voit que l'attention se relâche tout à fait par

de Lamotte l'allocution si touchante du vieux don Diègue à son épée, dans le *Cid* (acte I, sc. 7), et celui de Monime, dans *Mithridate* (acte V, sc. 1), au bandeau qui doit l'étrangler. Nous pouvons citer un exemple qui répond plus directement encore à l'objection de Lamotte; c'est un des chefs-d'œuvre de Béranger, le *Chant du Cosaque*, qui n'est, depuis le commencement jusqu'à la fin, qu'un discours à son cheval.

1. Éloge bien senti et très-bien exprimé.

cette langueur, et que c'est à recommencer pour se remettre au point d'intérêt où l'on était avant le contre-temps? Il est vrai qu'Ulysse fait succéder à ce détail, des raisons si vives et si adroites qu'il ranime bientôt le lecteur; mais combien le plaisir eût-il été plus grand, s'il eût été continu!

Achille, en répondant au discours d'Ulysse, autorise d'abord son ressentiment de l'ingratitude d'Agamemnon. Il rappelle tout ce qu'il a fait pour les Grecs, et se compare avec quelque étendue à un oiseau qui s'expose à tous les dangers pour ses petits. La comparaison est juste, mais je ne crois pas qu'elle soit de la passion. Outre qu'Achille ne cherche pas à orner son discours, et que ce n'est pas même son talent, son dépit ne lui devait pas présenter ces fleurs, dont il sied bien au poëte de parer sa narration, mais qui sont interdites aux personnages, à moins qu'on ne les donne pour orateurs. Quoique cette comparaison ne soit pas choquante, comme beaucoup d'autres répandues dans les discours de l'*Iliade*, j'ai cru devoir la relever, pour faire sentir qu'Homère ne contraste pas assez le style de son propre récit, et celui des discours de ses acteurs : ce qui me paraît cependant* indispensable, puisque les poëtes, se disant inspirés par les muses, doivent avoir un langage particulier; au lieu que les personnages, étant des hommes ordinaires, doivent parler naturellement, selon leur caractère et leur situation.

Achille menace ensuite de partir dès le lendemain : il tombe là, dans un détail froid et inutile. « Si Neptune, dit-il, lui accorde une navigation heureuse, il arrivera le troisième jour à la fertile Phthie; il y trouvera les richesses qu'il y a laissées en partant; il y en portera de nouvelles, de l'or, de l'argent, du fer, et de belles femmes en assez grand nombre. » La passion dédaigne ces petites circonstances; et quand il serait vrai qu'elles seraient naturelles, il suffit qu'il soit naturel aussi de les omettre, pour que le poëte doive choisir entre deux choses qui sont également dans la nature, celle qui peut faire le plus de plaisir.

Achille refuse avec hauteur les présents d'Agamemnon. « Quand il me donnerait, dit-il, tous les trésors qui entrent dans Orchomène, ou dans Thèbes d'Égypte, qui est la plus riche

ville du monde et qui a cent portes, par chacune desquelles sortent deux cents guerriers avec leurs chevaux et leurs chars, etc. » On sent d'abord que l'alternative d'Orchomène et de Thèbes n'est point du* tout du caractère de l'emportement; et de plus, que les particularités de la ville de Thèbes, ne sont pas supportables en cet endroit, dans la bouche d'Achille. C'est un exemple d'un des plus grands défauts d'Homère; il veut placer, chemin faisant, tout ce qu'il sait, et il n'est pas scrupuleux sur la place.

Enfin Achille répond aux motifs de la gloire, par où Ulysse a fini sa harangue. Il la traite de chimère, et il met la vie paisible, quoique obscure, au-dessus de tous les honneurs du monde. On devine bien, par le caractère d'Achille déjà connu, que son raisonnement ne part pas de l'abondance du cœur; mais il n'y a rien, ni dans le raisonnement, ni dans les termes, qui ne présente une lâcheté bien sincère, et il me semble, qu'avec un peu plus d'art, Homère aurait pu faire briller le courage d'Achille, même en le faisant parler contre la gloire. On aurait tort de dire que le ton y peut suppléer : comme les poëmes se lisent et qu'ils ne se prononcent pas, il faut mettre l'équivalent du ton, dans les tours et dans les paroles mêmes.

Phénix, frappé de la résolution d'Achille, emploie pour le fléchir les larmes, les raisons et les exemples. Il rappelle au héros les soins qu'il a pris de son enfance, il le conjure par l'exemple des dieux de* laisser désarmer sa colère, et il se jette à ses pieds pour achever de l'attendrir. Tout cela eût été bien touchant dans Homère, sans les défauts qui en éteignent presque le pathétique.

Un de ces défauts, c'est que Phénix emploie des circonstances choquantes, en parlant de l'enfance d'Achille. « Combien de fois, dit-il, avez-vous vomi dans mon sein, comme il arrive aux enfants de vomir sur leur nourrice ? » Cette citation n'est pas comme les autres de la traduction de Mme Dacier; car elle a supprimé judicieusement cet endroit, qui prouve fort bien, en passant, que tout ce qui est dans la nature, n'est pas pour cela bon à peindre [1].

1. Excellente réflexion. Il y en a une autre qui s'y joint naturellement et que Lamotte oublie trop : c'est qu'on ne juge pas de même dans les différents siècles

Un autre défaut, c'est que Phénix fait entrer deux longues histoires dans son discours : la première, absolument hors de place, puisque c'est la sienne propre, qu'Achille devait avoir entendue déjà plus d'une fois ; la seconde, plus convenable au sujet, mais trop étendue, et qui contient encore d'autres histoires en parenthèses.

Les commentateurs admirent ces histoires diffuses dans la bouche des vieillards d'Homère, parce qu'en effet le défaut de la vieillesse est d'aimer trop à conter : mais ils ne songent pas que les vieillards d'Homère sont des héros et, de plus, des sages ; qu'ainsi, c'était assez au poëte de * faire sentir dans leurs discours l'inclination de l'âge, sans l'outrer, comme si c'était des personnages de comédie qu'on eût choisis exprès pour tourner la vieillesse en ridicule.

Nestor, qu'Homère donne pour le plus sage des hommes, fait en un autre endroit encore pis que Phénix : il arrête Patrocle qui refuse de s'asseoir, impatient qu'il est de retourner vers Achille. Cependant Nestor, regrettant la vigueur de sa jeunesse, s'abandonne à lui conter ses anciens exploits contre les Éléens. Il commençait à conter la chose en gros ; mais ce n'eût pas été satisfaction pour lui. Il reprend l'histoire dès son origine, la pare des ornements du poëme, et la charge de digressions. On ne sait ce qui blesse le plus dans le discours de ce prétendu sage, ou l'envie démesurée de parler, ou la vanité, ou l'imprudence. Ici, Phénix n'est pas si condamnable dans ses histoires ; mais il est ennuyeux, et ce défaut tient lieu de tous les autres.

Enfin, Achille résistant encore aux instances de Phénix, Ajax indigné rompt de dépit la conférence. Il s'adresse d'abord à Ulysse, ne daignant pas seulement parler au superbe Achille, et

de ce qu'il faut prendre, de ce qu'il faut rejeter dans une situation donnée. Quant aux paroles citées ici par Lamotte, comme traduisant le grec, Boivin (p. 141) a montré que le critique s'était trompé, qu'il n'est pas question dans le grec de vomissements (*Iliade*, IX, v. 490), mais seulement du vin que l'enfant laisse tomber de sa bouche, parce qu'il ne sait pas boire. « J'avoue, ajoute-t-il, que la circonstance est basse en grec, en latin et en toute langue. Mais certainement elle n'est dégoûtante que dans la traduction française de M. de Lamotte. »

s'il s'échappe ensuite à lui reprocher directement son orgueil, c'est par l'impétuosité du dépit même. Je ne désirerais qu'une chose dans son discours : * c'est qu'il finît par un trait d'indignation, qui soutînt dans l'âme du lecteur le même mouvement que le reste y fait naître.

Un discours doit avoir son unité comme toutes les autres parties du poëme; il ne faut pas que rien en démente le caractère dominant; et la fin, surtout, doit en présenter, s'il se peut, une idée plus vive que tout ce qui précède. Si le fond d'un discours est l'éloquence, la fin doit en être le trait le plus propre à persuader. Cette règle est fort bien observée par Ulysse. Si le fond en est pathétique, comme celui de Phénix, la fin doit en être touchante : celle du discours de Phénix ne l'est pas. Si le fond en est l'indignation, comme de celui d'Ajax, il doit finir avec le même sentiment, et il en est là-dessus de l'esprit, comme de l'oreille sur la musique. Un air composé dans un mode ne peut passer que par certains chemins, pour finir indispensablement dans le ton qui lui est propre; autrement l'oreille est blessée. Il faut de même qu'un discours composé dans un certain mouvement, soit rangé dans l'ordre particulier que ce mouvement exige, et qu'il finisse de manière à le soutenir et à l'accroître; autrement l'esprit sent qu'on l'égare : et il se rebute.

Je finirais ici cet article, où peut-être * suis-je déjà entré dans un trop grand détail, si je ne m'étais engagé de faire voir, contre le sentiment de Mme Dacier, que des deux discours où Agamemnon propose la fuite à ses soldats et à ses chefs, le premier est simulé, et l'autre est sincère. Mme Dacier n'a d'autre raison de les croire tous deux simulés, que parce qu'ils sont les mêmes; et elle n'en décide ainsi que sur la bonne opinion qu'elle a d'Homère qui aurait dû les varier, si le dessein en eût été différent. Je crois avoir des raisons plus concluantes pour le sentiment que j'avance. Agamemnon, au second livre, se tient assuré de la victoire, sur la foi du songe que Jupiter lui a envoyé; il assemble les chefs, et leur dit qu'il veut éprouver l'armée, en lui proposant la fuite, afin que si elle donne dans le piége, ils arrêtent et raniment les lâches qui auront pris son discours à la lettre. Après ces préparations, il parle en effet aux

soldats, et il leur propose imprudemment la fuite, comme un ordre absolu de Jupiter. Pouvaient-ils ne s'y pas rendre, fatigués qu'ils étaient déjà de neuf années entières de batailles? Au neuvième livre, la situation est bien différente. Les Grecs ont été repoussés par Hector au delà de leurs vaisseaux; Agamemnon désespère du salut de l'armée; et c'est dans ces circonstances qu'il propose aux * chefs d'abandonner le siége de Troie. Comme il est vraisemblable qu'alors la proposition est sincère, Homère aurait averti que c'était encore une épreuve, s'il avait voulu qu'on le pensât. D'ailleurs, quelqu'un des chefs s'en serait douté, d'autant plus aisément qu'ils avaient déjà entendu le même discours, lorsqu'il n'était qu'une feinte. Cependant personne ne soupçonne là-dessus la sincérité d'Agamemnon; Diomède, au contraire, lui reproche durement sa lâcheté; le sage Nestor applaudit à la liberté de Diomède; et, pour tout dire, Agamemnon ne se justifie point. Qu'on mette dans la balance le préjugé favorable pour Homère, et qu'on lui oppose toutes ces raisons : je doute fort que le poids soit égal, et je craindrais plutôt que la faute avérée comme elle l'est, ne fît penser trop désavantageusement de tout l'ouvrage[1].

Des comparaisons. — On emploie les comparaisons dans le poëme, ou pour donner une idée plus vive et plus distincte de ce qu'on représente, par des similitudes exactes; ou pour élever et réjouir l'esprit par des images nobles et agréables; ou seulement pour nourrir et varier la narration qui serait trop sèche et trop uniforme sans ce secours. J'examine* les comparaisons d'Homère sous ces trois égards, pour en discerner les beautés et les défauts, selon la fin qu'il a dû se proposer.

Il n'y a guère de comparaisons de la première espèce dans Homère. Souvent, au lieu que ces prétendues similitudes devraient fixer l'esprit à l'objet principal, en le rendant plus clair,

1. Lamotte a évidemment raison ici contre Mme Dacier. Voyez les deux discours (*Iliade*, II, v. 110, et XIV, v. 65); ils se ressemblent, en effet, complétement pour le fond des idées; et cependant le premier est simulé, l'autre sincère. Il n'est même pas douteux que le rapprochement de ces deux discours ne fournisse un argument à ceux qui croient que l'*Iliade* n'a pas été faite d'un seul jet ni par le même auteur.

elles y jettent de l'obscurité et le font même perdre de vue, dans un amas de circonstances qui n'y ont aucun rapport. Je n'en veux d'autre exemple que la comparaison des jambes de Ménélas avec l'ivoire teint de pourpre :

Tel que l'ivoire le plus blanc qu'une femme de Méonie ou de Carie a peint avec la plus éclatante pourpre, pour en faire les bossettes d'un mors ; elle le garde chez elle avec soin, plusieurs braves cavaliers le voient avec admiration et d'un œil d'envie; mais il est réservé pour quelque prince ou pour quelque roi : car ce n'est pas une parure vulgaire, et elle fait en même temps l'ornement du cheval et la gloire du cavalier. Telles parurent alors, divin Ménélas, vos jambes, quand on les vit teintes de ce beau sang qui coulait jusque sur vos pieds.

Cette comparaison a déjà été attaquée par M. Perrault, avec beaucoup de raison, selon moi; mais comme en traduisant il s'était trompé lui-même sur le sens d'un mot, les savants ont tiré* avantage de sa méprise; et ils ont cru justifier suffisamment Homère, en relevant d'un ton de maître l'erreur de M. Perrault, sans songer que cette erreur n'ajoute rien à l'écart de la comparaison; ce qui est le seul ridicule qu'on y attaque. Pour moi, je ne crains pas qu'on m'accuse d'avoir corrompu cet endroit, puisque je n'emploie que les paroles de Mme Dacier, qui, quoi qu'elle en dise, corrige plus souvent Homère qu'elle ne l'affaiblit : car, elle me permettra de le dire, elle a beau se piquer d'être littérale, son goût et son jugement lui font souvent violence, et on pourrait lui reprocher bien des infidélités dans sa traduction, qui tournent toutes au profit de l'original[1].

Il y a des esprits sévèrement exacts qui ne sauraient goûter les comparaisons. Ils pensent qu'elles n'éclaircissent jamais rien, parce qu'elles sont toujours très-imparfaites, et qu'il vaudrait bien mieux s'attacher à bien peindre l'objet dont on parle, que d'avoir recours à des similitudes tronquées, qui ne servent qu'à confondre les choses. Cela est vrai, à parler philo-

1. La comparaison dont il s'agit (*Iliade*, IV, v. 146), défendue par Boileau contre Perrault (3e *réflexion critique sur Longin*), mais sur un point particulier dont il n'est pas question ici, est, en effet, blâmable, non pas au fond, où elle est très-gracieuse, mais par la digression qui y est jointe, et que Boivin a vainement essayé de justifier (*Apol. d'Hom.*, p. 152).

sophiquement; mais en matière de poésie, rien n'est plus faux. Les poëtes ne doivent pas tant songer à donner des idées précises qu'à en donner de vives, quoiqu'un peu plus confuses [1].

Les comparaisons bien choisies font cet * effet. L'imagination embrasse avec plaisir deux objets à la fois ; elle aime à augmenter elle-même les rapports imparfaits qu'elle y trouve, et elle ne chicane point, pourvu qu'on ne l'égare pas trop sensiblement. Il faut avouer qu'Homère ne la ménage pas assez là-dessus; il mêle dans les choses qu'il compare des circonstances trop contraires ; il lui suffit que sa comparaison ressemble par quelque endroit, et il s'abandonne sans scrupule à la suivre par les côtés qui ne ressemblent pas [2].

Pour ce qui est d'élever et de réjouir l'esprit par les comparaisons, il faut convenir qu'Homère y réussit assez bien : les siennes ont presque toutes de la noblesse et de l'agrément. La majesté des dieux, la splendeur des astres, le courroux des flots et des vents, l'ardeur des chasseurs et des chiens, le courage et la force des lions, la vigilance des pasteurs, la docilité et les frayeurs des troupeaux : voilà ses images ordinaires. Que pouvait-il choisir de plus grand et de plus agréable?

On lui reproche cependant quelque bassesse ; par exemple, la comparaison d'Ajax assiégé par une foule de combattants, et qui se retire à regret du champ de bataille, à un âne que des enfants chassent d'un pré à coups de pierres, et qui mange encore l'herbe en se retirant. C'est surtout le choix de * l'âne que les critiques ont attaqué. Je ne crois pas qu'ils aient raison, car l'idée de bassesse que nous attachons à l'âne est arbitraire, et on pouvait l'estimer aussi raisonnablement en Grèce que nous le méprisons ici. Malgré cette justification, la comparaison me blesse encore un peu par les enfants et la gourmandise opiniâtre de l'âne : car, en tout temps et en tout pays, ces images

1. Rien de plus profondément vrai que cette distinction. Mais, malgré ce qu'il dit à la fin en faveur de la poésie, il faut convenir que le critique se montre partout un de ces esprits sévèrement exacts dont il semble vouloir se séparer.

2. C'est, en effet, là un des dangers des comparaisons ; et tous les poëtes modernes seront certainement, à cet égard, plus sévères qu'Homère ne l'a été.

ne répondent pas assez noblement à la valeur obstinée d'Ajax et à la fureur de ses ennemis.

Je sais bien qu'on trouve presque autant d'art dans les comparaisons, à descendré du grand au petit qu'à s'élever du petit au grand; mais cette maxime me paraît fausse, dans les vues du poëme épique. L'esprit une fois élevé ne veut rien perdre d'une impression qui flatte son amour-propre; c'est ce qui arrive dans les comparaisons dégradées, au lieu qu'il trouve à gagner, quand la comparaison est plus noble que l'objet principal. Ainsi je trouve beaucoup d'art à comparer les petites choses aux grandes; et je croirais qu'il faut éviter de comparer les grandes aux petites, à moins que ces petites choses ne compensent par leur agrément la noblesse qui leur manque[1].

Pour ce qui regarde la variété que les comparaisons doivent jeter dans le poëme, on peut établir deux règles : l'une d'employer les images les plus différentes qu'il * est possible; l'autre de les distribuer dans la narration, de manière qu'elles ne soient pas trop voisines les unes des autres, et qu'on n'en rassasie pas le lecteur. Faute de ces ménagements on retombe dans l'uniformité qu'on veut éviter.

Ce ne serait pas assez de varier les circonstances de ses images, si le fond en demeurait trop semblable, parce que c'est le fond qui frappe le plus. Que je présente trop souvent l'image du lion et des troupeaux; que tantôt le lion dévore les troupeaux et qu'il fasse fuir les pasteurs; que tantôt les pasteurs le contraignent de se retirer; qu'il assiége, la nuit, une bergerie, ou qu'en plein jour il répande la terreur dans les pâturages : on ne me saura pas tant de gré des divers aspects où j'offre le lion et les troupeaux, qu'on s'ennuiera de les voir toujours revenir sur la scène.

On court le même risque d'ennuyer par la trop grande abondance des comparaisons. Au lieu qu'elles délassent du récit, quand le poëte en use sobrement, c'est le récit qui délasse des comparaisons quand elles sont trop fréquentes; le sujet se perd

1. Raisonnement métaphysique, qui ne prouve, ou même ne signifie rien du tout.

dans les ornements, et l'esprit se révolte naturellement contre ce désordre [1].

Si ces règles sont judicieuses, Homère est tombé dans deux grands défauts. Il emploie souvent les mêmes sujets de comparaison*, et jusqu'à trois et quatre fois dans la même page; comme si un objet l'ayant une fois frappé, son imagination ne lui en présentait plus d'autres. Il entasse aussi trop de comparaisons de suite; il y en a jusqu'à cinq à la fin du cinquième livre, qui rebutent par la longueur, et qui désunissent désagréablement l'action du poëme [2].

J'entrevois ici que l'on pourrait me reprocher quelque contradiction. J'ai dit qu'Homère réussissait assez bien à élever et à réjouir l'esprit par les comparaisons, et je dis à présent qu'il rebute et qu'il ennuie; comment concilier ces deux effets? Je demande de l'équité. Qu'on songe que j'examine les choses sous différents égards. Quand je loue Homère, c'est par le choix de ses images en elles-mêmes, indépendamment des répétitions et de la multiplicité; quand je le blâme, c'est par le défaut de variété, ou par une abondance vicieuse. Ce principe peut servir à me disculper en d'autres endroits, où l'on serait tenté de me faire une pareille objection [3].

Des sentences. — Les sentences font un double effet dans le poëme, elles l'embellissent et le rendent utile. Après que les exemples ont frappé l'imagination et échauffé le cœur, elles fixent* dans l'esprit les impressions qu'ils y ont faites, par des préceptes courts, qui invitent d'eux-mêmes la mémoire à s'en charger. Ainsi le poëte habile ne manque pas de les répandre

1. Ces préceptes sont meilleurs comme règle de conduite pour ceux qui, à l'avenir, emploieront des comparaisons, que comme motif de jugement pour les comparaisons déjà faites. Le critique en cite quelques-unes qui semblent, en effet, monotones; mais comment et à quelle distance sont-elles placées dans le texte? c'est ce qu'il faudrait savoir pour juger de leur effet. Lamotte ne le dit pas, et Boivin (p. 159 à 161) a justement relevé ses inexactitudes à ce sujet.

2. Les comparaisons accumulées font quelquefois un bon, quelquefois un mauvais effet : il est difficile de donner là-dessus une règle invariable. Boivin cite (p. 163 et 164) plusieurs comparaisons doubles ou triples de Virgile, qui sont assurément fort belles.

3. Nouvelle preuve de la bonne foi du critique, dont on a trop souvent eu le tort de condamner les jugements comme s'ils étaient absolus.

dans son ouvrage, et de les revêtir, autant que la raison le permet, de tout l'éclat qui peut intéresser à les retenir : car souvent le lecteur, plus amoureux du plaisir que de la perfection, dédaignerait ces maximes si elles n'étaient qu'utiles, au lieu que si elles l'attachent d'abord par leur beauté, il peut aller ensuite jusqu'à en goûter la solidité et à en faire usage.

Il faut pour cela qu'elles soient bien placées, élégantes, précises et d'un grand sens. Il faut qu'elles soient bien placées, c'est-à-dire qu'elles conviennent aux actions et aux événements dont on parle : car si l'esprit ne les trouve appuyées de l'expérience, il les juge frivoles, et elles ne sauraient faire d'impression. Homère, par exemple, n'a pas placé heureusement cette sentence fameuse : « La pluralité des rois n'est point bonne. » C'est Ulysse qui l'emploie pour retenir les soldats qui fuyaient aux vaisseaux par l'ordre d'Agamemnon, ordre qui devait être d'autant plus respecté, qu'Agamemnon l'avait donné comme un ordre absolu de Jupiter même. Était-ce le lieu de faire valoir la nécessité d'un seul chef, et ne semble-t-il pas, au contraire, que les * soldats auraient pu rétorquer la maxime d'Ulysse contre lui-même ? « La pluralité des rois n'est point bonne ; pourquoi opposes-tu donc ton autorité à celle de notre roi ? c'est nous qui lui obéissons en fuyant, et c'est toi seul qui lui résistes en prétendant nous retenir. » Une maxime si déplacée ne se concilie point la créance, et le poëte la décrédite lui-même par le contre-temps[1].

Il faut encore que les sentences soient élégantes, précises et d'un grand sens. C'est l'élégance qui y répand la beauté, c'est la précision qui y met la force, et c'est le grand sens qui en fait le prix. Homère en emploie quelquefois de cette perfection. Polydamas presse Hector de rentrer dans Troie, et lui prédit de grands malheurs, s'il s'obstine à demeurer hors des murs. Hector lui répond que « le meilleur de tous les augures est de com-

1. Il est vrai que cette sentence ne vient pas fort à propos, quoi qu'en dise Boivin (*Apol.*, p. 166). C'est un peu comme l'épreuve qu'Agamemnon a voulu faire du courage de son armée; on ne voit pas trop en quoi cela peut servir à l'action. Les érudits, en admirant également dans Homère le bon et le mauvais, lui ont fait plus de tort que ses critiques.

battre pour sa patrie[1]. » Il serait difficile de trouver rien de plus élégant, de plus précis, ni de plus sensé. Patrocle dit ailleurs à Mérion, qui s'amusait à insulter Énée dans le combat : « Les conseils veulent des paroles, et la guerre demande des actions. » Cette maxime est sans doute fort belle, et il serait à souhaiter qu'Homère ne l'eût point perdue de vue, il nous aurait épargné toutes ces harangues dont il ralentit les combats. Mais malheureusement, les poëtes ne sont pas toujours* fort conséquents ; ils disent le pour et le contre, selon que l'imagination le leur présente, et comme ils ne pensent pas d'ordinaire par principes, il ne faut pas s'étonner s'ils se condamnent quelquefois eux-mêmes ; sans s'en apercevoir[2].

Toutes les maximes de l'*Iliade* ne sont pas de la même beauté. Il y en a de triviales, comme celle-ci : « Les hommes n'ont pas tant de vigueur à jeun, qu'après avoir mangé. » Il y en a de diffuses, comme cette autre : « L'adresse fait souvent plus que la force ; » c'en était assez pour une sentence, mais Homère ajoute : « C'est moins par sa force que par son adresse, qu'un charpentier réussit dans son art ; c'est par son adresse et non par sa force, qu'un pilote sauve son vaisseau au milieu des plus grandes tempêtes, et enfin c'est par son adresse qu'un cocher devance un autre cocher. » Les sentences triviales rebutent, parce qu'elles n'apprennent rien, et l'on ne veut pas perdre de temps à ce qui ne vaut pas la peine d'être dit. Les diffuses ennuient, parce qu'elles ne laissent rien à penser, plaisir

1. Lamotte avait d'abord mis *Hélénus presse Hector*. Mme Dacier et Boivin ont remarqué avec raison que Lamotte citait inexactement. Ce n'est point Hélénus, c'est Polydamas qui avertit Hector, non pas de rentrer dans Troie, mais de ne point rentrer dans l'enceinte du camp des Grecs. « C'est une négligence, ajoute le dernier, qu'on a le droit de ne pas pardonner à un homme qui ne pardonne rien à Homère. »

2. Critique mal fondée, comme Boivin l'a remarqué (p. 169), d'abord parce que ce n'est pas Homère, mais Patrocle qui parle ; ensuite, parce que, quand ce serait lui-même qui l'aurait dit, il pourrait fort bien, malgré cela, rapporter les discours tenus par les héros, s'ils étaient donnés par la tradition ; et enfin, parce que ceux qui pensent par principes généraux, comme le dit Lamotte, ont toujours à leur disposition une maxime générale qu'ils mettent en avant selon le cas. Veut-on agir immédiatement ? on s'écrie : Il faut des actions et non pas des paroles. Veut-on parler avant d'agir ? on dit que les paroles sont nécessaires pour exciter le courage des troupes.

qu'il faut toujours ménager au lecteur, sans préjudice de la clarté.

Quoique la vérité paraisse le fond essentiel des sentences, il y a néanmoins une distinction à faire entre celles que le poëte dit de lui-même, et celles qu'il fait dire à ses personnages. Dans celles que le poëte * dit de lui-même, la vérité doit être exacte et absolue, parce qu'il est obligé de penser juste. Il doit être même d'autant plus circonspect en ces endroits, que le plus ou le moins de jugement qu'il y fait paraître, lui donne aussi plus ou moins d'autorité sur le reste. Mais pour les sentences que le poëte met dans la bouche de ses personnages, il suffit qu'il y ait une vérité de relation, c'est-à-dire qu'elles soient conformes au caractère et à l'état de celui qui parle; parce que la vérité de la maxime n'est pas alors l'objet du poëte, mais la vérité du caractère et de la passion.

Ainsi une maxime vraie peut être vicieuse dans la bouche d'un personnage, s'il n'est en situation de la penser; au lieu qu'une maxime fausse y a bonne grâce, si elle peint l'illusion que les passions font à son esprit.

De l'expression. — L'expression est à peu près dans la poésie ce que le coloris est dans la peinture. Ce ne serait pas assez que la composition d'un tableau fût sage, ni que le dessin fût exact, si le coloris n'achevait de donner aux objets toute leur ressemblance. Ainsi ne suffirait-il pas dans un poëme que l'action fût bien imaginée, que les différentes parties fussent rangées dans leur ordre* et conformément au bon sens et à la nature; si l'expression ne vient animer tout l'ouvrage, les autres beautés y demeureront presque sans effet et, pour ainsi dire, en pure perte. Il n'y a jamais eu d'ouvrage fait pour plaire, qui se soit soutenu longtemps sans une beauté d'expression convenable à la matière; et quoique les ouvrages dogmatiques puissent s'en passer, puisque l'auteur ne s'y propose que d'instruire, et que le lecteur ne doit s'y proposer que d'apprendre, on ne laisse pas de regretter encore l'agrément du langage, quand il y manque.

La raison de cela, est que l'expression n'est presque jamais indifférente; si elle ne sert à la pensée, elle lui nuit, et, par con-

séquent, si elle ne plaît, elle choque ou du moins elle ennuie. Il n'y a point de synonymes parfaits dans les langues : un mot ne renferme point précisément et dans toutes ses circonstances, le sens d'un autre mot, chaque tour même exprime une manière particulière de sentir et d'envisager les choses.

Je conclus de ces principes, que puisque l'ouvrage d'Homère a réussi de son temps et dans les siècles qui l'ont suivi, il faut qu'en général Homère ait bien parlé sa langue, et qu'il en ait fait un usage vif et ingénieux, propre à faire valoir ses fictions. Mais je crois aussi qu'il faut s'en tenir à ce préjugé* vague et indéterminé; ce serait une témérité aux plus savants mêmes d'entrer là-dessus dans un grand détail. Personne ne possède assez les langues mortes pour en sentir, comme il faudrait, les délicatesses, les grâces ou les négligences, ni ce qu'il peut y avoir d'heureux ou de forcé dans les licences que les auteurs ont prises. Que celui-là se montre, qui se croit en état de deviner juste tout ce que Virgile eût corrigé dans son *Énéide*, s'il eût eu le temps d'y mettre la dernière main; et si personne n'en sait assez pour découvrir et apprécier ces fautes, personne n'en sait assez, non plus, pour sentir les traits heureux, selon leur degré de perfection : car il ne faudrait pas une connaissance moins fine de la langue, pour l'un que pour l'autre[1].

Il est déjà sûr qu'il n'y a point d'écrivain irréprochable pour l'expression dans quelque langue que ce puisse être. Nous en pouvons juger par nos meilleurs ouvrages français. Où ne trouverait-on pas des fautes? On en a trouvé, en effet, plus de vingt dans les trois premières pages d'un livre estimé généralement pour le style. Tout ce que nous pouvons faire, nous autres Français, c'est de reconnaître ces fautes, malgré les agréments dont elles sont rachetées; mais je suis persuadé que si notre langue mourait, et qu'elle devînt une langue savante,* les plus

1. Raisonnement un peu forcé. Sans doute personne ne sait le latin et n'en saisit toutes les délicatesses comme un Romain instruit du temps d'Auguste; cela nous empêche-t-il de sentir une différence entre Cicéron et Sénèque? entre Virgile et Perse? Il est bien vrai que nous n'arrivons à apprécier les uns ou les autres que d'après ce que nous savons de leur valeur relative et par l'étude habituelle que nous faisons de leurs styles; mais n'est-ce pas aussi de cette manière que nous jugeons et ceux qui parlent, et ceux qui écrivent en français?

habiles alors ne sentiraient pas comme nous, ni les défauts ni les grâces de ces endroits, où nous trouvons à la fois de quoi louer et de quoi reprendre.

C'est dans ce cas que sont, à l'égard de l'expression d'Homère, les plus versés dans la langue grecque. Ils ne sentent qu'à peu près ses beautés et ses négligences, et à combien d'erreurs cet *à peu près* peut-il les induire, quand ils se hasardent à des appréciations trop positives? Ils courent risque à tout moment de prendre pour faute ce qui est beauté, et pour beauté ce qui est faute.

Voici, par exemple, un endroit d'Homère, où je soupçonne quelque méprise de la part des commentateurs. Glaucus et Diomède, ayant renoué entre eux l'alliance qui était entre leurs ancêtres, changent d'armes pour gage de leur amitié naissante. Glaucus donne des armes d'un grand prix pour celles de Diomède qui valaient beaucoup moins. Homère, selon les uns, dit que Jupiter ôta la sagesse à Glaucus, parce qu'ils le regardent comme la dupe du marché. Mais, selon Mme Dacier qui pense plus noblement, il dit que Jupiter éleva le courage à Glaucus, parce qu'elle trouve de la générosité dans la perte qu'il veut bien faire. L'expression grecque, dit-elle, signifie l'un et l'autre. J'avoue ingénument que je * ne le saurais croire. La négligence du poëte serait-elle pardonnable, d'avoir laissé dans son expression deux jugements si opposés de l'action de Glaucus? Était-il donc indifférent de le donner pour stupide ou magnanime? Pour moi, je juge plus favorablement d'Homère : son expression ne signifiait apparemment qu'une chose, surtout dans la place où elle est, quoique dans la suite on ait pu la mettre à d'autres usages. Qu'on prouve le contraire, si l'on veut : la preuve ne tournerait que contre Homère; elle le convaincrait d'une négligence si outrée, que je n'ai osé l'en soupçonner[1].

1. Il s'agit ici du mot ἐξέλετο (*Iliade*, VI, v. 234), qui, comme *tollere*, chez les Latins, a le double sens d'*enlever* et d'*élever*. Rien n'est si commun, dans toutes les langues, que ces mots à deux sens quelquefois opposés. Le sens est alors déterminé par ce qui précède ou ce qui suit. Dans le passage d'Homère, le sens n'est pas douteux; et Mme Dacier se trompe, ainsi qu'Eustathe et Porphyre, sur qui elle s'appuie, comme l'a d'ailleurs démontré Boivin (*Apol.*, p. 175).

Je juge aussi favorablement d'un ordre qu'un des chefs de l'*Iliade* donne à ses soldats dans le fort d'une bataille. Cet ordre, à ce qu'on dit, signifie également quatre choses toutes différentes, et c'est un beau secret, continue-t-on, de pouvoir dire tant de choses à la fois. C'est, au contraire, à mon sens, la plus grande de toutes les fautes. Un ordre donné à des soldats dans le fort d'une action, peut-il être trop clair? et peut-on risquer de mettre la confusion entre eux, par une équivoque qui les ferait agir si diversement? Non, quoi qu'on en dise, je n'accuserai point Homère de ces imprudences : il est bien plus vraisemblable que c'est notre ignorance de sa langue, qui fait notre* embarras, et qui ne nous permet pas de discerner bien précisément ce qu'il a voulu dire[1].

Pour mettre encore mieux en jour notre impuissance à juger de l'expresion d'Homère, transportons-nous à deux mille ans dans l'avenir; imaginons-nous que nous parlons une nouvelle langue, et que le français est alors ce que le grec est aujourd'hui. Nous étudierions Corneille et Molière comme des auteurs classiques qu'on nous proposerait pour modèles. Nous aurions lieu de penser, sur le témoignage de leurs contemporains et des siècles suivants, que ces auteurs étaient admirables dans l'expression. Ce serait bien fait de céder en général à cette autorité; mais combien nous égarerions-nous dans le détail! Que de barbarismes transformés en élégances! que de figures forcées, proposées comme de nobles hardiesses! Que de bassesses, qualifiées de noble simplicité!

> Tout ce qu'elle peut faire, en un tel accessoire,
> C'est de me renfermer en une grande armoire[2],

1. Lamotte a parfaitement raison au fond : toute expression ou tournure équivoque dans une langue est un défaut, considérée par rapport à l'expression de la pensée. Mais, en fait, il y a des expressions ou des termes équivoques dans toutes les langues; et, toutes choses égales d'ailleurs, il y en a plus dans les langues à construction libre, comme le grec et le latin, que dans les langues à construction réglée, comme le français. Quant à l'expression d'Homère, elle ne peut recevoir ici qu'une seule interprétation, dit Boivin (p. 177), celle de Mme Dacier. Les trois autres, proposées par Eustathe, sont des idées de scoliastes qu'Homère n'a jamais eues.

2. Molière, *École des femmes*, acte IV, sc. 6.

Quelque homme de lettres de ce temps-là, et profond dans le français, n'emploierait-il pas hardiment en cette langue *accessoire* pour *conjoncture*, pour *occasion?* et ne croirait-il pas bien prouver l'élégance et la propriété de son expression en la montrant dans Molière? *

> Qu'est ceci, Fabian, quel nouveau coup de foudre
> Tombe sur mon espoir et le réduit en poudre[1] !

Quelque commentateur de Corneille ne se récrierait-il pas sur la beauté de cet espoir personnifié et mis en poussière? Notre langue, pourrait-il dire, n'est pas si hardie; mais ce sont autant de beautés qui nous manquent.

> Ou Rome à ses agents donne un pouvoir bien large,
> Ou vous êtes bien long à faire votre charge[2].

Qui s'apercevrait alors que ces deux vers sont fort bas pour l'expression, quoique assez beaux pour le sens? Ne pourrait-il pas même arriver que quelque savant admirât le bel effet que font le *long* et le *large* dans ces deux vers?

Je suis persuadé que nos commentateurs ne sont pas quelquefois plus heureux dans leurs exclamations, et qu'ils louent bien des choses que les contemporains censuraient. Ainsi, pour revenir à Homère, je crois que c'est assez de présumer en général que son expression est fort belle, et qu'on peut le soupçonner encore de bien des fautes en ce genre, dont nous ne sommes pas juges compétents, non plus que des beautés[3]. *

De la morale. — La bonne morale est nécessaire dans un poëme : car, quoique l'auteur ne s'y propose ordinairement que de plaire, il n'y saurait réussir qu'autant qu'il paraît porter des choses les mêmes jugements que les autres hommes en portent; et comme nous trouvons toujours la vertu belle et le vice odieux, quand l'intérêt présent de nos passions ne nous aveugle pas,

1. Corneile, *Polyeucte*, acte IV, sc. 6.
2. Corneille, *Nicomède*, acte III, sc. 3.
3. Voyez, sur cette pensée, nos *Thèses de critique*, n° I, p. 40. Tous ceux, du reste, qui veulent se rendre un compte exact de leurs propres pensées avoueront qu'en effet ils ne jugent guère les beautés des langues anciennes, et, en général, des langues étrangères, que par ouï-dire.

nous ne goûterions pas un ouvrage, s'il n'était conforme à ce jugement naturel du cœur humain. Il faut donc que le poëte représente la vertu et le vice sous des traits qui justifient notre goût et notre aversion, et, ne fût-ce que pour l'intérêt de plaire, il doit être presque aussi fidèle à la bonne morale, que s'il n'avait dessein que d'instruire[1].

C'est en effet la louange que l'on a donnée à Homère. On prétend qu'il a toujours proposé le bon pour bon, et le mauvais pour mauvais; mais je ne trouve pas que cette louange lui soit due bien légitimement, et il me paraît, au contraire, qu'il porte souvent des jugements faux des actions qu'il représente.

Je prends pour les jugements du poëte ce qu'il fait dire à ceux de ses acteurs qu'il donne pour sages; ce qu'il fait faire et penser* à celles de ses divinités qu'il donne pour bonnes, et enfin la manière dont il peint les diverses actions, dans laquelle on sent bien, pour peu qu'on y prenne garde, s'il les approuve, ou s'il les condamne[2].

Commençons par les jugements du poëte renfermés dans les discours de ses acteurs. Au premier livre, Achille parle avec insolence à Agamemnon; Agamemnon le menace de lui enlever Briséide, et la colère d'Achille s'allumant, le sage Nestor se lève pour les calmer. Il remontre à l'un qu'il doit du respect au chef de l'armée, et à l'autre qu'il doit de l'égard au fils des dieux. Voilà dans la bouche de Nestor un jugement d'Homère sur la conduite d'Achille et d'Agamemnon; il les condamne l'un et l'autre : la morale est contente.

Au neuvième livre, au contraire, Agamemnon, désespéré de la déroute et du découragement de ses soldats, propose aux chefs d'abandonner le siége. Diomède le traite de lâche avec le dernier mépris, lui dit qu'il est le maître de partir quand il voudra, que tout le camp même peut le suivre, mais que, pour lui, il demeurera seul avec Stélénus, bien assuré du succès. Le

1. Remarque aussi juste que profonde et qui réduit à sa juste valeur ce que l'on a dit bien souvent de l'utilité morale à tirer de la lecture des poëmes.

2. Cette règle n'est pas sûre, comme Boivin l'a remarqué avec raison. Il serait fort injuste, en effet, d'imputer au poëte les opinions qu'il prête à ses personnages, lorsqu'elles dépendent d'événements ou d'intérêts qui ne se reproduiront peut-être jamais.

sage Nestor applaudit sans restriction à tout ce discours; ainsi Homère n'en condamne ni l'insolence, ni la vanité, comme la bonne morale le demandait. *

Je passe aux jugements du poëte renfermés dans les sentiments et dans les actions de ses dieux. Thétis, au premier livre, conseille à Achille la plus mauvaise action qu'il pût jamais faire, c'est-à-dire de se retirer sur ses vaisseaux et de laisser périr les Grecs qui n'étaient pas coupables de l'injustice d'Agamemnon. Ce n'est pas assez, car on me dirait peut-être que c'est une mère qui épouse les passions de son fils; Jupiter lui-même se déclare le protecteur de la vengeance d'Achille, au lieu qu'en bonne morale il aurait dû l'en punir. Demanderait-on une meilleure preuve du jugement d'Homère sur la colère d'Achille, et voudrait-on soutenir encore qu'il ne laisse pas de condamner ce que Jupiter approuve ? Minerve, ailleurs, va elle-même exhorter Pandare à la plus grande de toutes les perfidies; et, dans la suite, elle trompe le religieux Hector en faveur du cruel Achille. Peut-on puiser quelques idées de justice dans ces exemples ?

Il y a enfin une manière de peindre les actions, qui en renferme un jugement. Si le poëte juge l'action odieuse, il ne choisit que des couleurs propres à exciter le mépris ou la haine; s'il la juge belle, il la revêt de tout ce qui peut attirer l'admiration. Ainsi Homère donne à de certains vices un éclat qui décèle assez l'opinion * favorable qu'il en avait; on sent partout qu'il admire Achille; il ne semble voir dans son injustice et dans sa cruauté que le courage et la grandeur d'âme, et l'illusion du poëte passe souvent jusqu'au lecteur. Alexandre fut tellement frappé de l'éclat du caractère d'Achille, qu'il se le proposa tout entier pour modèle; et parce que ce héros, après avoir tué Hector, le traîna sur la poussière, Alexandre crut enchérir sur sa gloire, en traînant de même, encore tout vivant, le gouverneur d'une place qu'il venait de prendre. Avait-il, au fond, si grand tort de vouloir ressembler à un homme qu'Homère distingue partout par une protection particulière des dieux ?

Je remarque, à cette occasion, que la morale la plus sensible de l'*Iliade*, c'est le besoin que nous avons du secours des dieux;

Homère n'est point ménager de preuves sur cet article; tout son poëme n'en est qu'un tissu. Les sentiments dont il aurait pu se fier à la nature, il les fait inspirer expressément par les dieux. Priam ne se serait point avisé de redemander le corps de son fils, si Jupiter ne lui en eût donné l'ordre par Iris. Le courage et la force des héros ne leur suffisent pas pour vaincre, si les dieux ne s'en mêlent. Apollon aide Hector à triompher de Patrocle, * et Minerve aide Achille à triompher d'Hector.

L'instruction serait solide, si Homère n'en perdait tout le fruit en donnant pour cause de la protection des dieux plutôt leur caprice que notre religion et notre fidélité à nos devoirs. Vénus protége le perfide Pàris; Jupiter protége l'injuste Achille; sont-ce là des exemples qui encouragent les hommes à la vertu? Et que leur importe de savoir qu'ils ont besoin du secours des dieux, si l'on ne leur enseigne aucun moyen de l'attirer?

Mais pourquoi, m'objectera-t-on peut-être, l'*Iliade* a-t-elle plu, si la morale y est aussi violée que vous le dites? Je réponds qu'Homère a suivi les idées de son temps, et qu'il portait des choses les mêmes jugements que ses auditeurs. Il n'avait peut-être pas la force de s'élever à des idées plus justes; mais aussi n'était-il pas nécessaire pour son dessein. La vengeance et l'orgueil étaient en honneur; il les y a laissés, et son siècle n'était point choqué de les voir représenter sous des traits qui confirmaient son jugement. Dès que la morale s'est éclaircie, dès qu'il a paru des philosophes, on a vu des censures d'Homère; et, quoique sa réputation se soit soutenue depuis ces censures, ce crédit ne vient pas de la vérité de ses jugements; et * ce n'est qu'un préjugé d'éducation fondé sur des applaudissements qui, à remonter jusqu'aux premiers suffrages, ne sont la plupart que des échos les uns des autres [1].

1. Toute cette discussion, malgré les longues dissertations de Boivin (p. 182 à 193) et de Mme Dacier (p. 260 et suiv.), se réduit à ces points qu'on pouvait regarder d'avance comme évidents : 1° La morale de l'*Iliade* varie suivant les circonstances. C'est ce qui arrive partout où l'on fait agir des hommes. 2° La morale d'Homère n'est pas aussi épurée que la nôtre. C'est celle de son siècle. Les poëtes, comme les romanciers, doivent peindre, et non pas inventer ni devancer la morale de leur pays. 3° Les dieux, dans Homère, sont ce que se les figuraient les peuples d'alors : ils ont toutes les passions de l'homme. Les philo-

Du mérite personnel d'Homère et du prix de l'Iliade. — Ce qu'il y a jusqu'ici de louanges dans cette dissertation appartient personnellement à Homère, et ce qu'il y a de critique tombe presque toujours sur l'*Iliade* même ; car il faut bien se garder de confondre l'auteur et l'ouvrage dans le même jugement, puisqu'on ne doit pas les examiner l'un et l'autre par les mêmes règles.

En quoi consiste la perfection d'un esprit poétique ? C'est dans une imagination sublime et féconde, propre à inventer de grandes choses différentes entre elles ; c'est dans un jugement solide, propre à les arranger dans le meilleur ordre ; et enfin, dans une sensibilité et une délicatesse de goût propre à entrer avec choix dans les passions et dans les divers sentiments que le sujet présente.

Or, le degré de disposition dans l'esprit du poëte n'emporte pas toujours le même degré d'exécution. La disposition la plus grande ne peut parvenir qu'à une exécution * médiocre, si l'ignorance et la grossièreté des temps y met de trop grands obstacles ; au lieu qu'une disposition médiocre parviendra à une exécution plus heureuse dans des temps plus éclairés et plus polis.

Il faut donc juger d'Homère par les progrès qu'il a faits, eu égard à la grossièreté de son siècle ; et il faut juger de son ouvrage par les beautés et les défauts qui s'y trouvent, eu égard aux lumières du nôtre. Selon ces principes, voici l'idée personnelle que je me fais d'Homère :

C'était un génie naturellement poétique, ami des fables et du merveilleux, et porté en général à l'imitation, soit des objets de la nature, soit des sentiments et des actions des hommes. Il s'était instruit, apparemment par ses voyages, des opinions, des usages, et des mœurs des peuples. Ainsi, étant devenu un des plus savants hommes de son siècle, son imagination lui fournit

sophes de l'antiquité ont petit à petit épuré l'idée qu'on se faisait de la Divinité ; quelques-uns sont arrivés à l'idée d'un Dieu unique. Le christianisme seul a popularisé cette idée, et surtout y a joint celle de l'infinie bonté. Il est puéril de chercher rien qui ressemble à cela dans les poëtes de l'antiquité, particulièrement dans ceux d'une antiquité très-reculée.

l'art d'assembler ses diverses connaissances sous un même sujet ; et c'est aussi un effet de son jugement d'avoir conçu qu'il attacherait davantage ses auditeurs, par cette dépendance commune que les choses les plus différentes auraient à une même matière. Il avait l'esprit vaste et fécond, plus élevé que délicat, plus naturel qu'ingénieux, et plus amoureux de l'abondance que du choix. Je croirais qu'il s'est peint * lui-même dans le personnage de Nestor : car il ne perd, non plus que ce vieux sage, aucune occasion de discourir ; il dit presque partout plus qu'il ne doit dire, et il paraît impatient de placer tout ce qu'il sait et tout ce qu'il a vu, comme s'il craignait d'en rien perdre. Il a saisi, par une supériorité de goût, les premières idées de l'éloquence dans tous les genres ; il a parlé le langage de toutes les passions, et il a du moins ouvert aux écrivains qui doivent le suivre une infinité de routes qu'il ne restait plus qu'à aplanir. Il y a apparence qu'en quelque temps qu'Homère eût vécu, il eût été du moins le plus grand poëte de son pays ; et, à ne le prendre que dans ce sens, on peut dire qu'il est le maître de ceux même qui l'ont surpassé[1].

J'avoue que je pense bien différemment de l'*Iliade :* l'ouvrage me paraît aussi éloigné de la perfection que l'auteur était propre à l'atteindre, s'il eût été placé dans les bons siècles. L'*Iliade*, infectée de tous les défauts du temps, ne laisse entrevoir qu'à ceux qui y font une attention particulière l'étendue et la force de l'esprit du poëte. Ce qui regarde les dieux y est absurde ; ce qui regarde les héros y est souvent grossier ; les idées de morale y sont confuses. Il est vrai * que l'action du poëme est grande et pathétique ; mais elle est noyée dans la quantité et dans la longueur des épisodes. Les différents genres d'éloquence n'y paraissent qu'ébauchés : descriptions, récits, comparaisons, discours, tout présente pêle-mêle les défauts et les beautés ; il n'y a presque pas un morceau qui soit de cette justesse et de ce choix dont la succession des préceptes et des exemples nous a fait découvrir le prix[2]. D'où vient donc encore aujourd'hui la

1. Portrait de fantaisie, mais touché de main de maître, et qui ressemble assurément en beaucoup de points.

2. Ne soyons pas trop étonnés de ce jugement sévère. Lamotte a parlé précé-

haute réputation des ouvrages d'Homère? Découvrons-en, s'il se peut, les raisons, et voyons comment ils ont pu plaire et intéresser pour se soutenir jusqu'à nous dans l'opinion des hommes.

Pour commencer par le plaisir que l'*Iliade* a fait aux contemporains d'Homère, il s'en offre d'abord une foule de raisons. L'étendue et la hardiesse du dessein, la nouveauté des idées, la description de tout ce qui pouvait intéresser les Grecs : les fictions prodigieuses, si séduisantes pour des hommes grossiers comme ils étaient; une beauté d'expression inconnue peut-être jusqu'alors; une harmonie nouvelle du discours; et par-dessus tout cela, si l'on veut, la prononciation du poëte même, qui farde toujours son ouvrage, ne fût-ce qu'en ne * laissant pas le loisir de la réflexion : car il faut remarquer qu'Homère récitait lui-même ses vers; qu'il allait de ville en ville amuser la Grèce de son ouvrage; et qu'ainsi l'impression que devaient faire en gros la nouveauté et le merveilleux emportait aisément des suffrages sur lesquels on n'avait pas le temps de délibérer.

Ce n'est pas que, quand les Grecs eussent lu eux-mêmes les poëmes d'Homère, ils eussent été en état de les admirer moins; car comme leur goût n'était pas encore formé par de bons ouvrages, la médiocrité leur eût toujours tenu lieu de la perfection, et ils n'eussent pas été blessés des fautes, parce qu'ils n'avaient pas encore des principes qui leur aidassent à les reconnaître.

Ce n'est que la connaissance du parfait qui nous dégoûte du médiocre. Combien les premiers joueurs d'instruments tiraient-

demment des *esprits extrêmement exacts et, pour ainsi dire, géométriques.* Ceux-là sont tout à fait mal propres à juger les grandes beautés poétiques; en revanche, ils sont profondément frappés des plus petites fautes. Lisent-ils l'*Iliade*, ils ne sont touchés ni de la grandeur du sujet, ni du mouvement général de l'œuvre, ni de la figure un peu grossière si l'on veut, mais énergique et majestueuse, de tant de personnages. Un artiste, un peintre, un sculpteur, dira qu'en lisant Homère les hommes lui paraissent avoir quinze pieds : pour eux, ils n'éprouvent aucunement cet effet, et ne conçoivent pas qu'un autre l'éprouve; ils ne sentent, en un mot, que ces petits manquements aux convenances d'un art plus avancé; et, tout préoccupés de ces défauts qui, pour les vrais critiques, disparaissent devant tant et de si grandes beautés, ils regardent comme très-médiocres ou tout à fait mauvais les antiques chefs-d'œuvre de l'esprit humain.

ils de mauvais sons, dont les oreilles encore ignorantes n'étaient point offensées ? On était charmé alors d'une harmonie informe et grossière, qui nous paraîtrait insupportable aujourd'hui que nous sommes accoutumés à une exécution plus exacte et plus fine. Si l'on pouvait nous faire entendre les inventeurs de la musique, aussi imparfaits qu'ils devaient* l'être, nous nous étonnerions qu'ils eussent pu plaire[1]; et cependant, j'ose le dire, l'impression de la nouveauté avec tous ses défauts devait être plus agréable et plus vive que celle de la perfection même, affaiblie par une longue habitude d'en jouir.

Homère ne pouvait donc manquer d'enlever l'admiration de son siècle ; mais cette admiration ne conclut rien pour le mérite réel de ses ouvrages. Voyons à présent sur quoi sont fondés les suffrages postérieurs, et s'ils doivent avoir plus d'autorité.

Ce fut un temps de barbarie que celui qui se passa depuis Homère jusqu'à Lycurgue qui apporta le premier en Grèce les ouvrages de ce poëte ; et, par conséquent, ils y durent avoir tout l'effet de la nouveauté : à quoi se joignit encore ce respect qu'on a pour les choses anciennes, et qui s'accroît toujours avec le temps. Plusieurs villes, jalouses d'avoir produit l'objet de l'admiration des autres, se disputèrent la naissance d'Homère. On alla même jusqu'à lui élever des temples. Toutes ces distinctions éclatantes frappent bien plus l'imagination que le détail d'un ouvrage, et elles auraient pu prévenir le jugement d'un peuple plus éclairé que les Grecs ne l'étaient alors.*

D'ailleurs, les poëmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* tinrent lieu d'histoire. C'était le seul monument de l'antiquité ; les limites des peuples se réglaient quelquefois sur les passages d'Homère, et ses vers étaient devenus l'oracle universel des païens. Que de raisons d'estime, mais toutes étrangères au mérite de l'*Iliade* en tant que poëme !

Les ouvrages d'Homère n'ayant point de concurrents, et renfermant en effet les premières idées de tous les genres, les écrivains grecs l'étudièrent et se formèrent sur lui. Poëtes, historiens, orateurs, tout était, pour ainsi dire, de son école ; et il ne

1. Contradiction avec ce qui a été dit (p. 64) sur l'origine des vers.

faut regarder les éloges qu'ils en font que comme une bienséance ou comme une prévention d'élèves, qui, en rendant justice au mérite personnel de leur maître commun, n'étaient pas obligés de distinguer scrupuleusement ses ouvrages d'avec lui-même.

Les philosophes, comme de raison, furent les premiers qui secouèrent le joug de l'autorité : les uns plus, les autres moins; mais, enfin, ces rebelles ne faisaient pas le grand nombre.

Il y a entre autres deux suffrages bien imposants pour l'*Iliade:* celui d'Alexandre et celui d'Aristote. J'ose récuser absolument Alexandre. La matière de l'*Iliade** flattait assez son amour-propre pour imposer à son jugement. Il n'y voyait que l'éloge de son tempérament emporté et de son inclination dominante pour la guerre; il se mettait en secret à la place d'Achille. Cette longue suite de combats, si ennuyeuse pour la plupart des lecteurs, avait un charme toujours nouveau pour lui; et l'excès où j'ai déjà remarqué qu'il poussa l'imitation d'Achille prouve bien qu'il n'estimait pas ce poëme par les seuls endroits estimables.

D'ailleurs ce prince, si nous en croyons Horace, se connaissait si mal en vers, qu'il acheta fort cher le poëme ridicule de Chérile ; et, à regarder le peu de goût qu'il avait pour la poésie, on aurait juré qu'il avait respiré en naissant l'air grossier de la Béotie.

Gardons-nous donc de conclure de ce qu'il était grand conquérant, qu'il était aussi bon juge de poésie : raisonnement si ridicule qu'on ne s'en croit pas capable, mais qu'on ne laisse pas de faire sans y prendre garde, parce que l'éclat du courage éblouit notre imagination et subjugue, pour ainsi dire, jusqu'à notre jugement.

Pour Aristote, je croirais que peut-être a-t-il voulu flatter son prince, si son art poétique est postérieur au goût d'Alexandre* pour l'*Iliade*. Je crois du moins que son esprit de système lui ayant fait entrevoir un art dans les poëmes d'Homère, il est devenu amoureux de sa découverte, et qu'il a employé pour la justifier cette subtilité obscure qui lui était naturelle, et qui donne tant

de peine aux commentateurs quand ils travaillent à le rendre intelligible et solide[1].

Voilà l'histoire de la réputation des ouvrages d'Homère chez les Grecs[2]. Comme ils ne parvinrent aux Latins que soutenus déjà des suffrages de la Grèce, ils y furent reçus avec respect, ils y excitèrent l'émulation des écrivains dans les différents genres; et chacun, ne songeant qu'à disputer le prix à ses rivaux présents, fit, pour ainsi dire, les honneurs de son pays et de son siècle; et l'on regarda Homère sans jalousie, non-seulement comme le père de la poésie et de l'éloquence, ce qui est vrai, mais encore comme le modèle de la perfection, ce que je ne crois pas soutenable.

Surtout Virgile ayant bien voulu imiter Homère et avouer son imitation, sans faire valoir ce qu'il y ajoutait d'invention, de justesse et d'élégance, le préjugé en acquit encore plus d'empire, et la longue possession du premier rang fut prise enfin pour un droit incontestable d'Homère[3]. *

Qu'on me permette ici une réflexion. Tous ces éloges que les auteurs font des écrivains des siècles passés sont ordinairement fort suspects. Il ne faut pas prendre à la lettre ce que Cicéron dit de Démosthène, ni ce qu'Horace dit de Pindare. C'est souvent un détour de la vanité qui loue volontiers les morts, pour se dispenser de louer les vivants; on accorde le premier rang à ceux qui ne nous le disputent pas, pour l'ôter à ceux qui voudraient nous l'enlever; et l'on se flatte encore en secret de surpasser ceux même qu'on reconnaît pour maîtres par bien-

1. L'amour du paradoxe entraîne ici Lamotte à des jugements aussi misérables que peu fondés. Qu'il n'admette pas le jugement d'Aristote, rien de mieux. Mais l'accuser d'avoir menti pour flatter son disciple, sans appuyer cette accusation de rien qui ressemble, je ne dis pas à une preuve, mais à une simple probabilité, c'est un procédé indigne d'un homme d'honneur, et que Lamotte aurait sévèrement qualifié si on l'eût employé à son égard.

2. Boivin dit, à propos de ces lignes (p. 207) : « Histoire d'autant plus merveilleuse qu'elle n'est fondée ni sur d'anciens mémoires, ni sur des traditions humaines, mais apparemment sur des révélations particulières qui auront appris à l'historien ce que jamais personne, jusqu'ici, n'avait ni dit, ni écrit, ni même pensé. »

3. Tout cela est fantastique : il y a sans doute un fond de vérité; mais les détails sont tous faux ou présentés sous un jour faux.

séance. Ajoutez que quand on se met une fois à louer, on songe bien plus à faire un éloge ingénieux et singulier, qu'à le faire exact et raisonnable. Mais je veux que ces éloges, que ces préférences partent quelquefois d'une véritable modestie; faudrait-il pour cela prendre les auteurs modestes au mot, et tirer avantage contre eux de l'injustice qu'ils se feraient? Regardons toujours les choses en elles-mêmes, et, si elles sont à notre portée, n'en jugeons jamais simplement sur l'autorité des autres. Fussent-ils les juges les plus compétents sur la matière dont il s'agit, ils nous doivent des raisons et des raisons qui nous éclairent. *

Il faut suivre l'histoire de l'opinion des hommes sur les poëmes d'Homère. Quand les lettres ont commencé à refleurir dans les derniers siècles, on n'a pu parvenir à la connaissance de ses ouvrages, que par des études profondes; il a fallu apprendre des langues presque oubliées, et dont il était impossible de discerner la force ni les grâces particulières : Cepenpendant, avec cette connaissance imparfaite, les savants n'ont pas laissé de lire Homère et de croire l'entendre partout. La confusion même des idées qu'une expression leur offrait, faute d'en connaître la propriété, faisait une partie de leur admiration et de leur plaisir; ils attribuaient au poëte tout ce sens vague qui les flattait, et ainsi ils pensaient voir dans un seul mot, un amas de choses que notre langue ne pouvait rendre. Les autorités avaient disposé leur esprit à trouver tout excellent: la pensée, le tour, l'arrangement des mots, tout les charmait, jusque-là qu'en prononçant les vers de l'*Iliade* ou de l'*Odyssée*, ils se passionnaient sur leur harmonie, qui peut-être dans leur bouche aurait fait pitié à Homère même.

De là sont nés les commentateurs, qui n'ont entrepris d'expliquer Homère que dans la ferme résolution de tourner toutes ses pratiques en préceptes. Ils emploient * tantôt un principe pour relever le mérite d'un endroit; et tantôt, sans y prendre garde, ils louent excessivement ce qui serait une faute grossière selon le principe qu'ils ont posé. Dans l'ardeur de justifier Homère, le contradictoire ne leur coûte rien; ils ont des maximes pour tout, et ils en font même selon le besoin. Ils sont prodigues dans leurs remarques de points d'admiration. Ils inti-

mident l'amour-propre des lecteurs, en taxant d'ignorance et de stupidité ceux qui ne sentiraient pas comme eux les beautés qu'ils exagèrent. C'était là le peuple adorateur d'Homère ; il n'était connu que d'eux seuls, et, comme ils avaient intérêt qu'il fût excellent afin que leur savoir ne fût pas frivole, et qu'on les jugeât bien payés de leurs peines, ils venaient aisément à bout de se le persuader à eux-mêmes.

Il n'est donc pas étonnant que la réputation d'Homère refleurît dans son ancien éclat, puisque, presque à l'exception de Scaliger, tous ceux qui pouvaient le lire dans sa langue s'accordaient à le traiter de divin, et que les autres cédaient naturellement à leur autorité, sans connaissance de cause[1].

On en a enfin donné des traductions françaises dont la dernière, et sans comparaison la plus parfaite, est celle de Mme* Dacier. Ces traductions ont trouvé trois sortes de lecteurs : les uns prévenus, et qui, ne doutant pas d'avance que les ouvrages d'Homère ne fussent parfaits, croiraient manquer d'esprit et de goût s'ils n'en étaient charmés : ainsi, pour ne pas s'avilir à leurs propres yeux, ils s'excitent eux-mêmes à l'admiration, et ils s'estiment heureux de pouvoir sentir et parler comme les savants.

Il y a, au contraire, des lecteurs dégoûtés, qui, trop pleins de nos usages et de nos goûts, ne sauraient se transporter à des temps si différents des nôtres. Tout les ennuie, tout les choque, et, sans rien distinguer, ils regardent Homère comme un écrivain misérable en tout sens.

Il y a enfin des lecteurs modérés, qui s'ennuient à la plus grande partie de l'*Iliade*, et qui l'avouent franchement sans prétendre la condamner ; ils y trouvent même beaucoup de beautés de tous les temps, et ils n'imputent la plupart des fautes qu'à la faiblesse humaine, incapable d'inventer et de perfectionner tout à la fois.

1. Il y a du vrai dans ces observations ; mais il ne faut pas aller trop loin. L'enthousiasme et l'admiration exagérée des commentateurs est très-bien expliquée et comme possible et comme probable ; mais il faudrait prouver que cette admiration s'est appliquée à tort aux ouvrages d'Homère ; et notre auteur ne paraît pas y penser.

Je me déclare sans honte de ces derniers, et je prétends que l'admiration de tous les siècles ne fait rien contre nous. On vient d'en voir l'histoire et les différentes* sortes de plaisirs que les ouvrages d'Homère ont dû faire : plaisir fondé sur la nouveauté, plaisir fondé sur les monuments historiques et sur le respect de l'antiquité, plaisir d'illusion et de prévention fondé sur l'autorité des suffrages. Tout cela n'est point la raison, et cependant c'est à elle seule qu'il appartient d'apprécier toutes choses[1].

De la traduction. — Il s'agit à présent de rendre raison de ma propre entreprise. J'ai mis en vers l'*Iliade*[2], tout imparfaite que je l'ai jugée ; et il semble d'abord que je mérite un reproche opposé à celui que craignent ordinairement les traducteurs qui entreprennent de copier les originaux qu'ils jugent parfaits et inimitables. Comme ils appréhendent de passer pour téméraires par le choix d'un travail au-dessus de leurs forces, je dois craindre de passer pour bizarre et pour ridicule en choisissant

1. Ce paragraphe résume toute la discussion. Il faut donc en examiner avec soin toutes les propositions. 1° Lamotte se place parmi les lecteurs modérés, ou de la troisième catégorie ; mais les lecteurs impartiaux le mettront beaucoup plutôt dans la seconde, dans celle des lecteurs dégoûtés et trop pleins de nos usages. 2° L'admiration des siècles ne fait rien contre nous ; comme raison, obligation, cela est évident ; mais comme présomption de la bonté de l'ouvrage, il est ridicule de penser qu'elle ne signifie rien. 3° « On vient de voir l'histoire de cette admiration. » — Cette histoire n'est qu'un roman, que Lamotte a forgé dans son cabinet, mais qui, comme le lui a reproché Boivin (ci-dessus, p. 247), n'a aucun fondement solide. 4° « Différentes sortes de plaisirs. » — Tous ces plaisirs sont très-réels et concourent à former un ouvrage supérieur. Lamotte, d'ailleurs, oublie le principal : celui qui est fondé sur la grandeur de l'action, le mouvement général, le caractère et l'énergie des personnages, enfin la beauté du style. Il ne sentait pas toutes ces qualités, je l'avoue : elles n'existent pas moins pour les autres. 5° « Il appartient à la raison d'apprécier toutes choses. » — Oui, à la condition que cette raison sera complète. Elle ne l'est pas, pour le jugement des beaux-arts, chez ceux à qui manque le sentiment de quelque partie de ces arts. C'est le cas précisément de notre auteur. Tout ce qui fait le coloris dans la poésie lui échappe : il ne voit que le dessin du poëme, sa charpente, la suite des causes et des effets, ce qui dépend de la raison seule ; en un mot, la partie faible de l'*Iliade*. Comment jugerait-il bien ce poëme ?

2. Cette traduction est la preuve sans réplique de ce que je viens d'énoncer. Il suffit d'en lire vingt vers et de les comparer, non pas même au texte, mais à une traduction fidèle, comme celle de Mme Dacier, pour voir que tout ce qui fait le mouvement poétique a disparu sous la plume de Lamotte, qui ne s'en est pas même douté.

un ouvrage que je parais n'estimer pas assez. J'ai deux choses à répondre. J'ai suivi de l'*Iliade* ce qui m'a paru devoir en être conservé, et j'ai pris la liberté de changer ce que j'y ai cru désagréable. Je suis traducteur en beaucoup d'endroits, et original en beaucoup d'autres : * ainsi, je dois rendre compte au public de mon ouvrage sous ces deux différents égards.

Voici mes principes sur la traduction. Il y a trois choses dans Homère, comme dans tout autre auteur : l'ordre, le sens et l'expression. Pour le traduire, il faut suivre son ordre, rendre son sens et trouver, s'il se peut, des expressions équivalentes aux siennes. Je n'entends pas par *expressions équivalentes* les tours et les termes français qui paraissent le mieux répondre à de certains tours et à de certains termes grecs : car je suppose, comme on le doit sur le témoignage de la Grèce florissante, que les tours et les termes d'Homère sont presque toujours les plus beaux de sa langue, au lieu que les tours et les termes français qui y répondent ne sont pas de même les plus beaux de la nôtre. Ainsi, dès qu'on a une fois saisi le sens d'Homère, il ne faut plus songer à son expression, mais se demander seulement à soi-même comment ce poëte, dont on a une si haute idée, exprimerait un tel sens, s'il vivait parmi nous ; chercher ensuite dans notre langue de quoi exprimer ce sens avec grâce et avec force, et travailler toujours à y mettre la perfection jusqu'à ce qu'on ne se sente plus capable de mieux faire. M. Despréaux * a traduit quelques endroits d'Homère, dans sa traduction du *Sublime* de Longin ; et, pour leur donner toute la force qu'ils ont dans le grec, il n'a pas craint d'ajouter au grec même. En voici un exemple :

L'enfer s'émeut au bruit de Neptune en furie ;
Pluton sort de son trône ; il pâlit, il s'écrie ;
Il a peur que ce dieu, dans cet affreux séjour,
D'un coup de son trident ne fasse entrer le jour ;
Et, par le centre ouvert de la terre ébranlée,
Ne fasse voir du Styx la rive désolée ;
Ne découvre aux vivants cet empire odieux,
Abhorré des mortels et craint même des dieux.

Il n'y a point dans le grec, *d'un coup de son trident* ni

quelques autres circonstances; mais ces traits ajoutés à la peinture d'Homère, ne la changent qu'afin qu'elle fasse tout son effet à nos yeux; et, comme M. Despréaux a jugé que les expressions grecques la mettaient dans tout son jour, au lieu que les françaises, à moins d'y suppléer, ne lui donneraient pas la même force, il a prêté quelque chose à Homère, pour compenser ce qu'il croyait lui faire perdre d'ailleurs[1]. Il y a des gens qui ne goûtent pas ces libertés : ils disent que ce n'est plus Homère, et qu'enfin ce n'est pas là traduire. * Mais, sans disputer des mots, de quelque nom qu'ils appellent ces licences, il n'y a pas d'autre parti à prendre quand on veut plaire en traduisant un auteur.

Il y a deux sortes de traductions : les unes littérales, et c'est à celles-là que le nom de traduction semble être propre; les autres plus hardies, et qui doivent plutôt passer pour des imitations élégantes, qui tiennent le milieu entre la traduction simple et la paraphrase. Les premières ont leur utilité pour ceux qui n'y cherchent que de l'érudition; on s'y instruit des choses qu'un auteur a traitées et de l'ordre qu'il a suivi. Le traducteur y abandonne même le tour et le génie de sa langue, pour suivre servilement celle de son original; et, il faut tout dire, avec de l'esprit et de l'attention, le lecteur est bien plus en état de rendre une justice exacte à un auteur traduit de la sorte, que s'il était traduit avec plus de liberté. L'autre espèce de traduction est plus ambitieuse : c'est peu qu'elle soit utile, elle doit plaire; ce n'est pas assez d'y exprimer le sens d'un ouvrage, si l'on n'en rend encore toute la force et tout l'agrément, si l'on ne lui en prête même dans les endroits où il en manque.

Le premier traducteur n'a que le mérite * de ces artisans grossiers qui ne savent qu'étendre du plâtre sur un visage, pour en tirer une ressemblance exacte, mais toujours insipide; et le second ressemble à un peintre habile qui en copiant les traits d'un homme sait encore donner de l'âme à la ressemblance, et

1. En thèse générale, l'exemple de Boileau n'est pas à citer. Il traduit en vers; et là, les additions ou retranchements de mots sont souvent forcés (*Cours supérieur de grammaire*, t. II, liv. I, ch. 14). Mais le sens général et les détails même doivent rester.

réveille ainsi par une imitation vive dans ceux qui ne voient que l'image, toute l'idée que l'original pourrait leur donner.

Mme Dacier prend la défense des traductions élégantes contre l'opinion vulgaire qui ne leur fait pas assez d'honneur. On s'imagine d'ordinaire que la fleur de l'esprit et de l'imagination n'y ont point de part, et qu'il n'y a presque d'autre mérite que la connaissance de deux langues. Mme Dacier soutient, au contraire, qu'il y entre de l'invention, et qu'on ne saurait être bon traducteur sans un enthousiasme judicieux pour trouver des tons vifs et des expressions animées qui rendent la force et les grâces de l'original. Elle a sans doute raison, et sa traduction même en est une assez bonne preuve.

On jugera bien, après cette justice que je me fais un honneur et un plaisir de lui rendre, que si je combats quelqu'autre de ses sentiments, c'est avec toute la considération que je dois à son* mérite, et par la seule liberté que tout honnête homme doit prendre de dire naïvement son avis sur les ouvrages exposés au jugement public.

Mme Dacier, par exemple, avance que notre langue ne saurait atteindre à la beauté de l'expression grecque, et qu'ainsi toute traduction d'Homère demeurera nécessairement bien au-dessous de l'original. Elle veut bien qu'on tire cette conséquence pour la sienne même, dont il lui sied bien de ne pas sentir tout le mérite; mais, en respectant sa modestie, je ne saurais convenir de son sentiment[1].

Sur quoi peut-on fonder ce désavantage de notre langue? Est-ce par la disette de mots qu'elle pèche? Qu'y a-t-il donc qu'elle ne puisse exprimer? Si quelquefois elle est obligée d'employer plusieurs mots pour rendre ce qu'un seul exprime en grec, quelquefois, en revanche, elle sera assez heureuse pour

1. Les discussions générales qui suivent sur la supériorité comparative des langues sont on ne peut plus stériles. Le seul moyen de dire là-dessus quelque chose de solide, c'est d'analyser soigneusement toutes les qualités de chaque idiome, de les comparer une à une, et de tirer de cet examen consciencieux une conséquence appuyée sur des observations incontestables (Voy. les *Thèses de grammaire*, n° X). Quant aux généralités où se tient Lamotte, elles peuvent être agréables; elles ne sauraient procurer aucune connaissance réelle ou profitable.

renfermer dans un seul mot le sens de plusieurs expressions grecques. Les langues ont là-dessus des avantages réciproques qui se compensent. Du moins n'y a-t-il personne en état de faire là-dessus une estimation juste des langues vivantes et des langues mortes; et d'ailleurs, en quelques langues que ce soit, quand on exprime * une chose de la manière la plus précise qu'elle se puisse dire, l'esprit ne compte point les mots, et il est également content du plus ou du moins, pourvu qu'il ne sente que le nécessaire. Un sens peut être diffus en grec, et blesser l'esprit par ce défaut, si de quatre termes qu'on y emploie il s'en trouve un d'inutile; et le même sens peut être précis en français et flatter l'esprit par cette beauté, s'il exige sept ou huit termes et qu'on n'y en emploie pas davantage.

Est-ce le défaut d'élégance qu'on reprocherait à notre langue? Mais qu'y a-t-il qu'elle n'exprime avec la force et les grâces propres au sujet? Manque-t-elle de clarté dans les ouvrages dogmatiques et dans les histoires? Manque-t-elle de sublime dans les panégyriques, ou de sel dans les satires? Manque-t-elle de dignité dans les tragédies de Corneille et de Racine, ou de jeu et de badinage dans les comédies de Molière? Manque-t-elle de tendresse dans Quinault, ou de naïveté dans La Fontaine? Qu'il vienne encore des inventeurs de genres nouveaux, ils trouveront de nouvelles ressources dans notre langue.

Serait-ce donc par le son des mots mêmes qu'on prétendrait la déprimer? Les * sons d'une langue sont indifférents, du moins pour ceux qui n'en savent point d'autres; ils ne nous plaisent ou ne nous choquent que par le sens que nous y attachons, car enfin ils ne sont que l'occasion arbitraire de nos idées; c'est de ces idées seules que naissent nos plaisirs et nos dégoûts, et il ne tiendrait qu'à nous de faire un beau mot de celui de *porc*, et un mot désagréable de celui de *coursier*, il ne faudrait pour cela qu'en changer le sens, et faire que l'un signifiât ce que signifie l'autre. Peut-être faudrait-il encore (tant nous sommes sujets à la prévention!) effacer jusqu'au souvenir de leurs anciens usages qui pourrait nous faire encore quelque peine. Je ne veux pas dire qu'il ne faille avoir égard au son dans l'assemblage des mots, c'est ce qui met de la grâce et de l'harmonie dans le dis-

cours; je prétends seulement qu'on peut avoir cet égard en français comme en grec, et qu'il y a des écrivains durs et des écrivains gracieux en chaque langue, par rapport à ceux qui la parlent[1].

On impute comme des défauts à la langue française l'exactitude et la sagesse des écrits mêmes; et ce qui n'est qu'une preuve du bon goût des écrivains se tourne en reproche contre la langue. Elle est, dit-on, trop sage et trop timide, * elle ne prend nulle hardiesse et, toujours prisonnière dans ses usages, elle n'a aucune liberté. Pourquoi la langue paraît-elle si timide? C'est que les bons auteurs nous ont accoutumés à ne rien souffrir que de sensé. Nous ne manquons ni de termes hasardés, ni d'expressions audacieuses, et il n'y a encore que trop d'écrivains qui le font bien voir. Si le goût se corrompait, la langue sortirait bientôt de cet esclavage qu'on lui reproche, mais qui dans l'avenir lui méritera peut-être la préférence sur les autres[2].

Nous n'avons point ces particules sonores qu'Homère sème dans ses vers, et dont il soutient ses expressions. C'est que nous n'admettons rien de sonore s'il n'est utile au sens; nous voulons que le discours soit harmonieux seulement par les expressions nécessaires, et cette prétendue disette fait en effet la plus solide richesse de la langue.

Homère emploie quelquefois les mots les plus vils, et il les relève aussitôt par des épithètes magnifiques; si nous n'en faisons pas de même, c'est encore par goût, plutôt que par impuissance. Nous ne proscrivons absolument les mots bas que parce que nous sentons bien que le voisinage des expressions nobles n'en effacerait pas tout à fait l'impression, et

1. Il faut avoir une dureté d'oreille incroyable pour dire que les sons d'une langue sont indifférents; qu'ainsi le *Spitzberg* est à l'oreille aussi doux que l'*Italie*, et le *Groënland* aussi harmonieux que la *France*. Je sais bien que l'habitude des mots influe beaucoup sur l'appréciation que nous en faisons; je suis bien persuadé, en outre, qu'on a prodigieusement exagéré la prétendue harmonie des langues anciennes : tout cela n'empêche pas qu'il y a des sons doux et des sons durs; des langues sonores et des langues sourdes; et que celui qui n'en fait pas la différence est malvenu à donner son avis sur ces questions.

2. Tout cela est très-juste. On ne peut trop y réfléchir.

que peut-être* ce contraste ne ferait que la rendre plus sensible[1].

Homère mêle les mots les plus durs avec les plus polis et les plus doux, et il en fait, dit-on, une composition moyenne qui tient de l'austère et de la gracieuse. Nous n'employons pas ce mélange, quoique nous en ayons les matériaux, parce que nous croyons que le style en perdrait cette harmonie égale et soutenue, en quoi consiste sa véritable beauté. Je me dispense d'appuyer sur toutes ces réflexions que le lecteur étendra mieux que moi; et je lui laisse à conclure que la langue française peut le disputer à toute autre, qu'elle suffit à rendre tout ce qu'il y a de raisonnable et de bien pensé, et que presque tout ce qu'elle n'ose traduire fidèlement, ne mérite pas en effet d'être traduit.

Sur la traduction des poëtes, il s'est élevé une nouvelle dispute. Les uns pensent qu'il faut absolument les traduire en vers; les autres, entre lesquels est Mme Dacier, soutiennent qu'on ne saurait les traduire qu'en prose. On pourrait récuser les jugement des uns et des autres, parce qu'ils sont la plupart juges et parties. Les poëtes fiers de leur talent s'imaginent que la prose ne peut atteindre à l'expression et aux images poétiques; et les prosateurs,* dédaignant un talent qu'ils n'ont pas, se persuadent que les vers sont incompatibles avec la fidélité qu'un traducteur doit à son original.

En me dépouillant, autant que je le puis, de l'intérêt poétique pour juger plus sainement de la question, je trouve d'abord que la prose seule est capable des traductions littérales. Jamais la tyrannie de la rime ne permettra de suivre les tours et les expressions d'un auteur aussi exactement que la prose le peut faire. Je trouve ensuite que la prose peut s'élever à une grande élégance, qu'elle peut imiter les hardiesses de la poésie, et conser-

1. La question est plus compliquée que ne le croit Lamotte. Les mots ne sont par eux-mêmes ni bas ni relevés; ils le deviennent par l'idée qu'on y attache et l'emploi qu'on en fait : et la différence qu'on fait de ces mots prouve qu'on reconnaît des styles différents. Si tous les mots étaient nobles chez les Grecs, cela prouve qu'ils n'avaient qu'un style quand nous en reconnaissons plusieurs. Voyez au reste, sur cette question, nos *Thèses de grammaire*, n° XI.

ver avec cela plus de fidélité que les vers n'en souffrent. Je conviens encore qu'à la longue la prose fatiguerait moins que les vers, parce que l'harmonie de l'une est plus naturelle et plus variée, et que celle des autres est plus contrainte et plus uniforme. Mais, avec tout cela, l'on n'a pas raison de prétendre que la versification ne puisse suivre par des équivalents les pensées d'Homère, et que les *poëtes cessent d'être poëtes* quand ils sont traduits en vers.

Que prétend-on dire par ce paradoxe? Entend-on que le poëte traducteur ne puisse rendre le fond, la substance des pensées du poëte original? Il* n'y a pas d'apparence qu'on le veuille dire, cela est trop évidemment faux. Entend-on seulement que pour peu qu'on change l'original on le défigure? C'est ce que Mme Dacier paraît penser à l'égard d'Homère ; et si le principe qu'elle pose est vrai, elle a raison d'en tirer cette conséquence : « Ce qu'Homère a pensé et dit, ce sont ses termes, quoique rendu plus simplement et moins poétiquement qu'il ne l'a dit, vaut certainement mieux que tout ce qu'on est forcé de lui prêter, en le traduisant en vers. » Voilà la traduction d'Homère formellement interdite aux poëtes ; mais j'appelle de ce principe, et j'en pose un tout opposé. Homère est quelquefois si défectueux en ce qu'il a pensé et dit, que le traducteur prosaïque et le plus déterminé à être fidèle est souvent contraint de le corriger en beaucoup d'endroits. Je le prouverais aisément par l'exemple même de Mme Dacier. Ce n'est donc pas un si grand malheur à un poëte qui traduit Homère de ne pouvoir être aussi littéral qu'on peut l'être en prose.

Je crois même qu'on pourrait mettre à profit cette impuissance ; qu'en cherchant des équivalents, on découvrirait quelquefois mieux, et que la difficulté de rendre les choses telles qu'elles sont, conduirait* à imaginer la manière dont elles doivent être. C'est du moins dans cette opinion que j'ai traduit Homère. Elle est vraie, si mon ouvrage en fournit quelque preuve; mais quand il n'en fournirait point du tout, il ne s'ensuivrait pas qu'elle est fausse, et il faudrait attendre que de meilleurs poëtes que moi en fissent voir la vérité.

En tant que traducteur, je me suis attaché particulière-

ment à trois choses : à la précision, à la clarté et à l'agrément.

Pour la précision, j'ai tâché de n'employer aucune épithète qui n'exprimât quelque circonstance utile et du sujet. Avec cette attention, on peut quelquefois renfermer dans un mot le sens d'une phrase entière, et cette brièveté, quand elle n'est pas excessive, produit nécessairement la force et la beauté des vers. L'amas des circonstances et des images frappe et remplit l'imagination, et c'est ce qu'on appelle *force;* les vers faibles sont ceux où le sens est en moindre proportion que les paroles.

Pour la clarté, j'ai évité, autant que je l'ai pu, les transpositions et les longues périodes. Les unes laissent une ambiguïté fatigante dans la construction, et rendent en même temps le style dur et contraint; les autres, pour vouloir unir trop * de choses ensemble, n'en développent aucune assez distinctement, et il faut souvent revenir avec une nouvelle attention sur ce qu'on a lu, parce que les idées se sont confondues, ou effacées l'une l'autre. Ajoutez que ces longues périodes qui donnent du nombre à la prose, rompent, au contraire, la cadence et l'harmonie des vers. Un vers est toujours plus beau, toutes choses égales, selon qu'il dépend moins pour la liaison de ce qui le précède et de ce qui le suit[1].

Quant à l'agrément, la différence du siècle d'Homère et du nôtre m'a obligé à beaucoup de ménagements, pour ne point trop altérer mon original, et ne point choquer aussi des lecteurs imbus de mœurs toutes différentes, et disposés à trouver mauvais tout ce qui ne leur ressemble pas. J'ai voulu que ma traduction fût agréable; et, dès là, il a fallu substituer des idées qui plaisent aujourd'hui à d'autres idées qui plaisaient du temps d'Homère : il a fallu, par exemple, anoblir par rapport à nous les injures d'Achille et d'Agamemnon; éloigner des querelles de Jupiter et de Junon toute idée de coups et de violence; adoucir la préférence solennelle qu'Agamemnon fait de son esclave à son épouse, * et exprimer enfin diverses circonstances de

1. C'est là une grande erreur, et d'après laquelle on serait conduit à faire tomber tous ses vers un à un ou deux à deux. De tels vers manquent assurément d'harmonie et de beauté.

manière qu'en disant au fond la même chose qu'Homère, on la présentât cependant sous une idée conforme au goût du siècle[1].

Voilà les règles que je me suis prescrites dans les endroits de mon ouvrage où j'ai prétendu traduire Homère ; car je me regarde comme simple traducteur, partout où je n'ai fait que de légers changements. J'ai poussé souvent la hardiesse plus loin, j'ai retranché des livres entiers, j'ai changé la disposition des choses, j'ai osé même inventer : et c'est de cette conduite, si téméraire au premier aspect, qu'il me reste à rendre raison.

Des changements considérables. — Je me suis proposé, en mettant l'*Iliade* en vers, de donner un poëme français qui se fît lire, et je n'ai compté d'y pouvoir réussir qu'autant qu'il serait court, intéressant, et du moins exempt des grands défauts.

Entre plusieurs raisons, ce qui a fait tort à nos poëmes français, c'est la longueur; une émulation mal entendue a trompé les poëtes ; ils ont voulu courir une carrière aussi longue que celle d'Homère et de Virgile, comme s'ils avaient * craint de ne pouvoir entrer en comparaison avec eux que par des ouvrages d'aussi longue haleine que l'*Iliade* et que l'*Enéide*. C'est de cette émulation imprudente que sont nés la *Pucelle*, *Clovis*, *Saint-Louis*, etc., poëmes allongés dont on ne saurait achever la lecture qu'en se roidissant contre l'ennui, et que l'on n'est jamais tenté de relire.

Les auteurs ne leur auraient pas donné cette étendue, s'ils avaient fait attention à deux choses : l'une, que les vers français veulent être extrêmement soignés, qu'ils ne souffrent rien de forcé ni de languissant ; que, tout difficiles qu'ils sont, le lecteur ne tient compte de la difficulté de les bien faire qu'autant qu'elle est surmontée ; et que, par conséquent, il est téméraire de se mettre hors d'état de suffire à cette élégance exacte et continue que les vers exigent en se surchargeant d'une matière trop vaste.

Aussi, tous ces longs poëmes, chacun selon la portée de leur

1. En d'autres termes, il a pris à peu près le plan, l'action et les noms propres d'Homère. Pour tout le reste, il l'a travesti en causeries de salon, comme Scarron avait travesti l'*Énéide* en bavardages de commères.

auteur, ne sont-ils bien versifiés que par endroits; les beautés s'y font acheter par beaucoup de négligences, ou plutôt les négligences y étouffent les beautés; car ce n'est qu'au théâtre qu'une versification négligée peut trouver quelque indulgence: l'action, la prononciation la soutiennent et la corrigent * même en quelque sorte; au lieu que les poëmes, dénués de ces secours, laissent sentir tout leur faible sans que rien le répare.

L'autre raison qui aurait dû engager lès poëtes héroïques à réduire leurs poëmes, c'est la cadence trop uniforme de nos vers. Elle est agréable un certain temps, mais à la longue elle fatigue. Douze mille vers, fussent-ils excellents, ne le paraîtraient pas s'ils étaient lus tout de suite, et ils auraient beau enchérir toujours les uns sur les autres, à peine trouverait-on qu'ils se soutinssent. Il faut donc se garder d'en rassasier les lecteurs, et la prudence veut, au contraire, que les poëtes français réduisent le poëme à des bornes plus étroites que ne faisaient les anciens, qu'ils le distribuent même en livres plus courts, afin de ménager plus souvent à l'attention le repos dont elle a besoin pour mieux goûter nos vers. Il n'y a de poëmes français que le *Lutrin* qui se lise; et, quoiqu'il ait sur les autres l'avantage d'une élégance continue, je suis persuadé que c'est encore un de ses agréments de n'avoir que six livres, dont le plus long n'a pas trois cents vers[1].

C'est par ces raisons que j'ai réduit les vingt-quatre livres de l'*Iliade* en douze, qui sont même de beaucoup plus courts * que ceux d'Homère. On croirait d'abord que ce ne peut être qu'aux dépens de bien des choses importantes que j'ai fait cette réduction; mais si l'on considère que les répétitions, à bien compter, emportent plus de la sixième partie de l'*Iliade*, que le détail anatomique des blessures et les longues harangues des combattants en emportent encore bien davantage, on jugera bien qu'il m'a été facile d'abréger sans qu'il en coûtât rien à l'action principale. Je me flatte de l'avoir fait, et je crois même avoir rapproché les parties essentielles de l'action, de manière qu'elles

1. Cette remarque sur la monotonie du vers alexandrin dans une longue narration est très-fine et très-juste. Voyez sur cette question, nos *Thèses de grammaire*, n° XIV.

forment dans mon abrégé un tout plus régulier et plus sensible que dans Homère[1].

Le P. Le Bossu, dans son *Traité du poëme épique*, ouvrage le plus méthodique et le plus judicieux que le préjugé ait produit, prétend que tout le dessein de l'*Iliade* n'est que de faire voir combien la discorde est fatale à ceux qu'elle divise. Il n'est pas bien sûr qu'Homère y ait pensé ; mais, quoi qu'il en soit, j'ai tâché que cette vérité se sentît dans mon ouvrage ; je l'ai même établie dès la proposition, en disant que la colère d'Achille lui fut funeste à lui-même aussi bien qu'aux Grecs (ce qu'Homère aurait dû faire s'il avait eu le dessein qu'on lui suppose), et après avoir ainsi préparé l'esprit * à la vérité morale dont il doit s'instruire, j'ai dégagé le poëme de ce qui pourrait l'en distraire dans la suite : en un mot, je n'ai été plus court qu'afin de dire plus nettement ce qu'on prétend qu'Homère a voulu dire.

La seconde condition que j'ai jugée nécessaire au poëme, c'est d'être intéressant. Je l'ai trouvée suffisamment dans la fable de l'*Iliade*. Il s'y agit du salut et de la gloire de deux grands peuples. Deux rois d'un parti se querellent et se séparent; l'un perd ses sujets, l'autre son plus cher ami; leur malheur les réconcilie; aussitôt, le parti contraire perd le héros qui le défendait, et cette perte fait le désespoir d'une famille auguste et d'un peuple considérable : voilà sans doute de grands intérêts.

D'ailleurs, les principaux personnages de cette action sont devenus si fameux par le poëme même d'Homère, que leur nom seul intéresse, on aime à suivre leurs aventures, on entre sans peine dans leurs passions. Des héros moins connus qu'Achille et qu'Hector, des femmes moins célèbres qu'Andromaque et qu'Hélène ne feraient pas sur les cœurs des impressions si sûres ni si vives, et c'est assurément une grande avance pour plaire et pour émouvoir, que la célébrité des personnes qu'on introduit. *

Je n'aurais rien eu à corriger là-dessus dans l'*Iliade*, si ce

1. Il est facile de voir qu'une traduction faite dans ce système ne ressemblera en rien à l'ouvrage traduit. D'ailleurs, l'apologie faite par l'auteur de cette réduction n'est fondée, comme l'a dit Boivin (p. 226 et suiv.), que sur l'exagération illimitée de quelques défauts.

qu'il y a de touchant n'était affaibli par des préparations détaillées, qui en ôtant des événements toute la surprise, en diminuent d'autant l'impression; ou s'il n'était interrompu par de longs épisodes qui roulent sur les personnages indifférents, tandis qu'on perd de vue ceux qu'on voulait suivre. J'ai cru devoir remédier à ces deux défauts, en supprimant les préparations inutiles, et en retranchant les épisodes sans intérêt.

Souffrirait-on au théâtre que, dans les entr'actes d'une tragédie, on vînt nous dire tout ce qui doit arriver dans l'acte suivant? Approuverait-on que l'action des principaux personnages y fût interrompue par les affaires des confidents? Non, sans doute. C'est néanmoins ce qu'Homère fait souvent dans son poëme, où cela n'est ni moins importun, ni moins à contretemps que dans la tragédie. Les savants prévenus ne le sentent pas dans l'*Iliade;* mais eux-mêmes, ou du moins les autres, l'auraient bien senti dans mon ouvrage; et quoique je ne me flatte pas trop de plaire avec les changements que j'ai faits, je suis sûr, du moins, que jaurais déplu, si j'avais été plus fidèle[1].

Voici un exemple des libertés que j'ai prises dans la vue de soutenir et d'augmenter * l'intérêt. Patrocle, dans Homère, ayant pris les armes d'Achille, fait un carnage horrible de Troyens; on le prend quelque temps pour le héros dont il porte les armes; mais enfin on se détrompe. Il combat et tue Sarpédon pour qui Jupiter fait de grands prodiges. Le combat roule ensuite sur les subalternes; après quoi Apollon lui-même désarme Patrocle; Euphorbe le blesse par derrière, et Hector, qui était demeuré dans l'inaction, profite de l'état où il voit Patrocle; il le tue et l'insulte mal à propos, ce que son ennemi mourant lui reproche avec raison.

Pour moi, je fais durer l'erreur des Troyens qui prennent Patrocle pour Achille. C'est dans cette idée que Sarpédon l'at-

1. Comme critique générale, toutes ces considérations sont très-justes. Considérées dans leur application spéciale, on voit qu'Homère, malgré tous les défauts signalés ici, a fait un ouvrage d'un haut intérêt pour tous les lecteurs sensibles, et que Lamotte, en évitant ces mêmes défauts, a fait un poëme qui n'est lisible pour personne : preuve frappante que, dans les arts, la théorie n'est presque rien, que l'exécution est tout, et que les critiques les plus sagaces sont souvent impuissants à faire rien qui vaille.

taque, et il en devient plus intéressant, par le péril où il croit s'exposer ; comme Patrocle en est plus grand par l'erreur que cause toujours son courage. A peine Sarpédon est-il mort, qu'Hector entreprend aussitôt de le venger; ainsi l'on passe sans interruption d'un intérêt à un autre encore plus considérable. Hector et Patrocle, toujours pris pour Achille, se disputent le corps de Sarpédon, ce qui fait une image terrible et touchante tout à la fois. C'est dans cette occasion que Jupiter fait gronder la foudre et pleuvoir le sang : prodiges * qui découragent les deux armées, tandis qu'ils redoublent encore la valeur des deux héros. Hector triomphe de Patrocle, et il l'insulte plus à propos que dans Homère, puisqu'il le prend pour Achille et qu'il l'a vaincu sans secours. Patrocle mourant détrompe Hector, surprise intéressante; et enfin la tristesse où tombe Hector détrompé, ferme, ce me semble, cet incident d'une manière grande et pathétique. Je me suis du moins affermi dans ces pensées, par le plaisir que cet endroit m'a paru faire à ceux qui l'ont entendu[1].

A l'égard des défauts, je n'ai pas cru devoir retrancher ceux qui ne s'aperçoivent que par la réflexion, et qui ont au premier aspect de l'éclat et de la beauté; le poëme s'accommode assez de ces défauts-là, et ils n'empêchent pas qu'on ne réussisse, parce que le lecteur, une fois touché, ne se demande guère à lui-même s'il a assez de raisons de l'être. Ils donnent seulement lieu à de bonnes critiques qui ont aussi leurs succès. L'ouvrage est séduisant, la censure est raisonnable, et le public les lit avec plaisir l'un et l'autre. Je me suis donc contenté de remédier, autant qu'il m'a été possible, aux défauts qui choquent ou qui ennuyent; ceux-là ne se pardonnent point. *

J'ai laissé aux dieux leurs passions; mais j'ai tâché de leur donner toujours de la dignité. Je n'ai pas dépouillé les héros

1. Par rapport à nous, cet arrangement est plus intéressant que celui d'Homère, comme la terminaison de l'*Énéide*, proposée par Voltaire, dans son *Essai sur la poésie épique* (ch. III), nous conviendrait mieux que celle de Virgile. Mais les anciens en auraient-ils jugé comme nous? Cela est fort douteux; et il est bien hasardeux de changer ainsi, même pour mieux faire, un poëme ancien. Voyez là-dessus nos *Thèses de littérature*, n° I, sect. VIII, surtout les notes des pages 42 à 46.

de cet orgueil injuste, où nous trouvons souvent de la grandeur; mais je leur ai retranché l'avarice et l'avidité du butin qui les avilit à nos yeux; et je n'ai pas voulu, par exemple, qu'Achille examinât la rançon d'Hector avant que de le rendre: une si basse attention le déshonorerait plus, poétiquement parlant, que sa cruauté même[1].

J'ai tâché de rendre la narration plus rapide qu'elle ne l'est dans Homère, les descriptions plus grandes et moins chargées de minuties, les comparaisons plus exactes et moins fréquentes. J'ai dégagé les discours de tout ce que j'ai cru contraire à la passion qu'ils expriment, et j'ai essayé d'y mettre cette gradation de force et de sens, d'où dépend leur plus grand effet. Enfin, j'ai songé à soutenir les caractères, parce que c'est sur cette règle aujourd'hui si connue, que le lecteur est le plus sensible et le plus sévère[2]. Je ne rapporterai point d'exemples de toutes ces attentions, ils me mèneraient trop loin; d'ailleurs, si je plais, il m'importe peu qu'on sache en détail le mérite que j'y puis avoir; et si je ne plais pas, pourquoi rendrais-je compte d'un * art qui ne m'aurait pas réussi? Je dirai seulement, pour donner une idée du reste, les raisons que j'ai eues de changer le bouclier d'Achille, et les circonstances de la mort d'Hector[3]. La réputation de ces endroits mérite plus particulièrement que je justifie mes hardiesses.

J'avoue donc que le bouclier d'Achille m'a paru défectueux par plus d'un endroit: les objets que Vulcain y représente n'ont aucun rapport au poëme, et ils ne conviennent ni à Achille pour qui on le fait, ni à Thétis qui le demande, ni à Vulcain même qui en est l'ouvrier; les objets y sont tellement multipliés, qu'à peine imagine-t-on que le bouclier les pût contenir distinctement; les figures représentées agissent et

1. Cette délicatesse appartient aux temps modernes : on pensait tout autrement dans l'antiquité. Boivin a, d'ailleurs, remarqué (*Apol.*, p. 232), qu'il ne paraît point, dans tout ce que dit Homère, qu'Achille ait voulu examiner la rançon d'Hector avant de le rendre.

2. Les réflexions de Boivin sur ce passage sont trop étendues pour trouver place ici; mais j'y renvoie le lecteur. La comparaison qu'il fait des deux *Iliades* est très-piquante.

3. *Iliade*, liv. XVIII, v. 478 à 603, et liv. XXII.

changent de situation, comme si elles étaient vivantes, ce qui fait un prodige puéril.

Le premier de ces défauts s'excuse mieux que les autres : on dit qu'Homère a voulu délasser l'imagination du récit des combats, et qu'il a saisi cette occasion de lui offrir des objets plus riants et plus tranquilles. A la bonne heure ; mais ne conviendra-t-on pas du moins que s'il eût pu accorder cette variété avec la convenance, comme Virgile l'a fait dans le bouclier d'Énée, la chose n'en aurait été que mieux? *

Pour la multiplicité des objets, on allègue nos petites pierres gravées, où les ouvriers ont rassemblé quelquefois plusieurs figures. Mais faut-il d'autre censure que l'apologie même? et n'était-il pas ridicule à Vulcain de faire en cette occasion un travail si difficile à apercevoir et à déchiffrer?

Pour les diverses actions des mêmes figures, dirait-on qu'elles étaient répétées sous différentes formes, en plusieurs tableaux séparés? mais cela ne ferait qu'augmenter la confusion ; il vaut mieux avouer franchement qu'Homère a abusé de la puissance de Vulcain, et qu'après lui avoir fait faire des trépieds qui marchent seuls aux assemblées des dieux, et des statues d'or qui parlent et qui pensent, il n'a crû que suivre ce système, en lui faisant faire encore un bouclier mouvant, comme ces tableaux que nous avons vus en France depuis quelques années.

J'ai donc imaginé un bouclier qui n'eût point ces défauts. Je n'y place que trois actions liées même l'une à l'autre. Les noces de Thétis et de Pélée, qui fondent la noblesse d'Achille ; le jugement de Pâris, qui fonde la colère de Minerve et de Junon contre les Troyens ; et l'enlèvement d'Hélène, qui fonde la vengeance des Grecs. Ces objets, quoique* riants, ont tous rapport au poëme ; il n'y a point de confusion ; et je ne peins chaque action que dans un instant quoique, par la manière dont je la peins, j'en fasse entendre les commencements et les suites. Je ne sais si je me trompe, mais il me paraît heureux d'avoir fait ainsi du bouclier d'Achille un titre de sa grandeur et, pour ainsi dire, son manifeste[1].

1. Je ne défendrai pas le bouclier d'Achille : c'est une description qui a sa valeur comme ornement de style ; mais certainement elle ralentit beau-

J'ai trouvé la mort d'Hector aussi défectueuse que le bouclier d'Achille. Qu'on en juge par les circonstances dont elle est accompagnée dans l'*Iliade*. Après le carnage opiniâtre qu'Achille a fait des Troyens sur les bords du Xanthe, tout ce qui peut en échapper se sauve dans Ilion ; Hector lui seul, hors des murailles, attend son ennemi avec toute l'assurance d'un héros. C'est en vain que Priam et qu'Hécube le conjurent de rentrer par tout ce que l'amour paternel peut imaginer de plus touchant, il demeure inflexible et il n'est occupé que de l'impatience d'en venir aux mains. Achille arrive enfin. Qui le croirait, après ce que je viens de dire de la disposition d'Hector? Cet homme si intrépide tout à l'heure fuit sans tenter seulement de se défendre, et ce n'est plus qu'une dispute de coureurs entre les deux héros, * qui tous deux, l'un fuyant, l'autre poursuivant, fournissent trois fois le tour de la grande ville de Troie. Il faut que Minerve, pour engager Hector au combat, prenne la forme de Déiphobus, son frère, et vienne l'enhardir à combattre Achille avec son secours. Hector reprend courage à la vue d'un second, et, résolu enfin de combattre Achille, il lui fait seulement des propositions d'humanité pour le corps de celui qui sera vaincu. Achille lance un trait contre Hector et le manque; Hector atteint du sien le bouclier d'Achille, mais sans effet. Minerve court assez loin ramasser le trait d'Achille pour le lui rendre, tandis qu'Hector qui s'attend au secours de son frère ne le trouve plus; il fait pourtant un dernier effort, et c'est le seul signe de valeur qu'il donne en cette occasion. Il brise son épée contre les armes de Vulcain[1], après quoi Achille triomphe sans peine d'un ennemi sans défense, jusque-là qu'il examine à loisir où il portera le coup. En vérité, quand Homère aurait eu dessein d'avilir ses deux héros, qu'il aurait voulu que l'un pérît avec infamie, et que l'autre triomphât sans gloire, il me semble qu'il n'aurait pu mieux s'y prendre. L'un est lâche,

coup l'action, et les parties qui le composent ne se rapportent pas au sujet. Était-ce une raison suffisante pour en mettre un autre à la place? J'en doute.

1. Boivin a remarqué (p. 244) que l'épée brisée contre les armes de Vulcain n'est pas d'Homère. C'est un emprunt que Lamotte a fait à Virgile (*Æn.*, XII, v. 739), et qu'il a, par inadvertance, attribué au poëte grec.

l'autre est secondé; l'un s'abandonne sans combat à toute la frayeur * du péril, et l'autre n'en court point du tout. Je sais que les savants ont des allégories toutes prêtes pour sauver tout cela ; mais, pour moi, je n'ai pas cru devoir me fier à des excuses que la plupart des lecteurs traitent de frivoles, et qui, quand elles seraient solides, ne réparent jamais les premières impressions.

Ainsi, j'ai changé sans scrupule toutes ces circonstances, pour rétablir la gloire des deux héros de l'*Iliade*. Hector ne fuit point d'abord avec ignominie ; il commence par proposer son traité qui est raisonnable et magnanime. Achille, furieux qu'il est, ne répond à sa proposition qu'en lui portant le premier coup. Hector aussitôt lance son dard, il brise son épée contre les armes divines, et c'est alors que, se trouvant sans défense, il est réduit à fuir; mais encore fuit-il en homme que la crainte de la mort n'a pas troublé. Il fuit sous les remparts de Troie, pour exposer son ennemi à une grêle de traits, danger qui enhardit Achille à le poursuivre, et qui fait même une action héroïque de la poursuite d'un ennemi désarmé. Enfin Hector ramasse un des traits qui pleuvaient sur Achille, il combat encore et succombe du moins glorieusement. Si ces corrections sont bonnes, je ne prétends pas * en tirer vanité. Le défaut était si sensible, qu'à moins d'être idolâtre d'Homère, je ne pouvais n'en être pas blessé ; et dès qu'on sent le mauvais, on a du moins une idée confuse du bon ; un peu de méditation l'éclaircit et la perfectionne bientôt[1].

Voilà ce que j'avais à dire de l'*Iliade* et de mon imitation. J'abandonne l'ouvrage au jugement du public; si j'obtiens son approbation, peut-être m'enhardira-t-elle à entreprendre un

1. La critique faite ici de la mort d'Hector, dans l'*Iliade*, est parfaitement juste à notre égard. Par rapport aux anciens, c'est autre chose : nous ne voyons pas qu'aucun critique grec ou latin ait reproché à Homère la cruauté ou la lâcheté de ses héros. Ce sont donc nos mœurs que Lamotte s'ingère de donner plus ou moins à ses guerriers; et ainsi sa critique se réduit à ceci : « Homère a eu tort de peindre les mœurs de son époque. Je vais, en le traduisant, donner à ses guerriers un vernis français. » Qui ne lui répondrait alors : « Si vous voulez peindre des caractères français, faites-le dans un ouvrage de votre composition. Ne les mettez pas sous le nom d'Homère; car ce n'est pas là traduire, c'est travestir. »

poëme tout à fait original; s'il me la refuse, je ne lui en demanderai pas raison, et ce sera à moi d'étudier pourquoi j'aurai manqué de lui plaire.

Mais que diront certains savants? Je m'attends, surtout si je réussis, à de vives contradictions. On dira que je suis un téméraire d'avoir osé toucher à une réputation de plus de deux mille ans. Je réponds à cela que je ne saurais lui porter d'atteinte qu'autant qu'elle serait injuste, et que les erreurs accréditées n'en deviennent pas plus respectables. On dira que je suis un ignorant, j'en demeure déjà d'accord; j'ai songé néanmoins à ne parler que de ce que j'entends, il faudra faire voir en quoi je me suis trompé; il ne suffira pas même de me convaincre de plusieurs fautes, je serai toujours en droit de * tenir pour bien remarqué de ma part tout ce qu'on passera sous silence. En un mot, on m'opposera de bonnes ou de mauvaises raisons : je ferai gloire de me rendre aux bonnes, et le public fera justice des mauvaises.

X.

RÉFLEXIONS SUR LA CRITIQUE.

(Tome III, p. 1 à 44 et 73 à 280.)

Nous avons vu tout à l'heure, à l'occasion du *Discours sur Homère* (p. 181), que les admirateurs de ce grand poëte s'étaient élevés avec une indignation bien naturelle contre les critiques du philosophe français. Les principaux champions du chantre grec furent Boivin, dans son *Apologie d'Homère* (in-12, 1712), et Mme Dacier, dans son volume *Des causes de la corruption du goût* (in-12, 1714). Nous avons rappelé et discuté quelques-unes des opinions, des objections ou des remarques contenues dans ces livres, mais sans porter de jugement général sur les ouvrages. Ici, sans entrer dans des détails inutiles, nous devons dire qu'il n'y a à peu près rien à tirer de celui de Mme Dacier, si ce n'est qu'il a été l'occasion des *Réflexions sur la critique*.

On a dit, à propos de ce livre et de celui de Lamotte, que celui-ci paraissait écrit par une femme aimable, et l'autre par un pédant : il faudrait ajouter : par un pédant encroûté qui, tout hérissé de citations des auteurs, ne comprend absolument rien ni à la question en général, ni aux objections qu'on lui fait. C'est là ce qu'il y a de plus pénible dans la lecture de cette longue et lourde dissertation.

Lamotte avait émis des opinions vraies ou fausses, mais qui, enfin, n'étant que l'expression de ce qu'il sentait et de ce qu'il jugeait, demandaient à être éclaircies par un examen philosophique, par des exemples, par des distinctions. Mme Dacier ne trouve pas autre chose que des autorités : Aristote par-ci, Longin par-là, Quintilien, Cicéron, le P. Le Bossu, Despréaux, Mme Dacier elle-même, et surtout ses remarques : c'est une monotonie insupportable, en même temps qu'un malentendu continuel et une ignorance des choses du monde qu'on peut dire inexcusable. Le lecteur qui veut prendre connaissance de ce qui a été dit contre l'opinion du détracteur d'Homère est encore moins fatigué de la lourdeur du style que du mauvais sens de ses réponses et du travers de cette femme qui veut réfuter des raisons sans les comprendre.

Le livre de Boivin est beaucoup meilleur; il est plus court; il est plus poli et mieux écrit; l'auteur surtout va mieux au fait; il comprend les

objections de Lamotte, et les discute avec des raisons, non avec des autorités. S'il n'accepte pas les jugements du *Discours sur Homère*, au moins il sait dans quel sens ils peuvent se soutenir et avoir même quelque justesse. Quand Mme Dacier approuve tout, et particulièrement ce que Lamotte a blâmé, Boivin au moins distingue : il n'est pas enfoncé dans une admiration perpétuelle de tout ce qu'a dit le poëte grec. Il ne fait pas abnégation de sa raison pour se retrancher sans cesse derrière les auteurs anciens ou modernes. S'il juge plutôt comme un érudit que comme un homme de lettres, au moins il juge. Mme Dacier ne juge pas, elle répète : après quoi, ne lui demandez plus rien ; elle ne sait pas ce que vous voulez dire.

Lamotte fut donc justement mécontent de la grossièreté de son antagoniste, en même temps qu'il dut se féliciter de ce qu'elle donnait toujours à faux ou à contre-sens et remplaçait par des injures la force des raisons qui lui manquait. Il composa donc, d'abord comme une réponse spéciale au livre de Mme Dacier, et surtout comme un livre de littérature pouvant servir de guide à tous les amis des lettres, ses *Réflexions sur la critique*, qui me semblent de tout point son chef-d'œuvre. D'Alembert dit avec beaucoup de vérité, dans la note 18, sur l'*Éloge de Lamotte*, que « les réflexions et les préfaces que Lamotte a mises à la tête de ses ouvrages sont des chefs-d'œuvre d'élégance. » Mais il y a, dans les *Réflexions*, de plus que dans les autres pièces citées, ce mérite que Lamotte a raison au fond, qu'il est attaqué, qu'il se défend, et le fait avec une grâce et une politesse dont il est impossible qu'on ne soit pas touché en France.

Peut-être faudrait-il, pour apprécier complétement ces mérites, lire le gros volume auquel il répondait. Sans aller jusque-là, qu'on se rappelle que Mme Dacier y avait jeté les formes dures et blessantes des savants du xvi[e] siècle, si bien que l'on put dire qu'elle avait traité son adversaire *à la grecque*, tandis que celui-ci en usait avec elle *à la française*, et l'on comprendra bien les mots de d'Alembert dans l'éloge de notre auteur : « Cette réponse charmante, pleine de sel et de grâce, offrait partout le contraste le plus piquant avec les raisonnements puérils, l'enthousiasme pédantesque et les invectives grossières de cette femme savante, qui n'attaquait son adversaire qu'avec de l'érudition et du fiel, et à qui il n'opposait que de la logique et de la gaieté. »

PREMIÈRE PARTIE.

Il y a deux sortes de public qui s'intéressent aux disputes des gens de lettres. Le premier n'y cherche que le plaisir malin de voir des auteurs se dégrader les uns les autres, s'attaquer et se défendre par des railleries ingénieuses, et relever avec un

mépris réciproque jusqu'aux moindres défauts de leurs ouvrages.

C'est un spectacle agréable pour l'amour-propre des uns, que l'avilissement des autres; et comme l'envie des honneurs et des* richesses fait qu'on se réjouit quelquefois de la chute des grands, quelque éloigné qu'on soit de leur succéder; l'envie de l'estime des hommes fait aussi qu'on aime à voir les auteurs estimés déchoir d'une réputation qui incommode jusqu'à ceux qui sont le moins à portée d'y prétendre.

L'autre espèce de public, qui par son petit nombre à peine en mérite le nom, ne cherche dans les contestations littéraires que l'éclaircissement de la vérité. Il est bien aise de voir s'élever sur les mêmes matières des sentiments différents, parce qu'alors les auteurs intéressés à défendre leur opinion, rassemblent avec tout l'art dont ils sont capables, les diverses raisons qui l'appuient, les exposent dans leur plus grand jour, découvrent et font sentir le faible de leurs adversaires; et qu'enfin, par ces discussions exactes, ils mettent le lecteur en état de juger sainement des choses.

Ce ne sont point les tours ingénieux, ni le sel piquant de l'ironie, qui charment ces sortes de lecteurs. Ils ne font attention qu'à la solidité des raisonnements : ils les pèsent à part et dépouillés de tous les ornements étrangers à la cause, et, contents d'avoir évité l'erreur, ils ne connaissent point la joie maligne d'en voir convaincre les autres.

A ces deux sortes de public répondent aussi * deux genres d'auteurs. La plupart ne se proposent, en disputant, que le frivole honneur de vaincre, à quelque prix que ce puisse être. Dès qu'ils ont avancé une opinion, il ne leur est plus possible de convenir qu'elle soit fausse : ils se croiraient même déshonorés d'en rien rabattre; et moitié illusion, moitié mauvaise foi, ils font arme de tout pour la défendre. Plus les raisons contraires les frappent, plus elles les irritent : ils tournent toute la sagacité de leur esprit à imaginer des détours pour échapper à la vérité qui les presse; et, raffermissant le mieux qu'ils peuvent leurs préjugés ébranlés, ils payent de subtilités, de hauteurs, et d'injures même, quand ils ne sauraient payer de raisons. Plutôt

que de ne pas triompher, ils se forgent des chimères, et les attaquent. Ils imputent à leur adversaire ce qu'il n'a pas dit; et s'obstinent à donner à toutes ses propositions des sens détachés, sans vouloir, ou peut-être sans pouvoir comprendre qu'elles se modifient les unes les autres, et qu'il en résulte un sens général qui fait précisément la question. Quelquefois même, pour dernière ressource, ne pouvant décréditer les raisons, ils essayent de décréditer l'auteur qui les allègue, en lui reprochant d'autres fautes indifférentes au fait présent : ce qui n'est, à parler juste, que se venger lâchement de son propre tort. *

Quelques auteurs, au contraire, n'ont d'autre vue dans la dispute, que d'entendre et de faire entendre raison. Le vrai leur est aussi bon de la main des autres que de la leur. Ils étudient, dans ce qu'on leur propose, ce qu'il peut y avoir de raisonnable; aussi contents quelquefois, en avouant qu'ils se sont trompés, que le peuvent être ceux qui les réduisent à en convenir.

Ce caractère me paraît si estimable, que je me le proposerai toujours pour modèle dans la dispute où je suis obligé d'entrer. J'examinerai les objections de Mme Dacier, comme si je me les étais faites à moi-même. Je comparerai ses raisons et les miennes, comme si elles étaient également mes propres idées, et qu'il s'agît de me déterminer entre elles par la seule force de l'évidence. C'est un engagement que je prends exprès à la face de l'Académie, pour m'animer à rendre ma réponse plus digne de ce public judicieux, pour qui seul on devrait écrire[1].

Le livre de Mme Dacier, annoncé depuis longtemps, parut quelques jours après que j'eus récité cette espèce de préface dans l'Académie. Je le lus avec attention pour y chercher mes erreurs; et comme j'avais promis de pardonner les injures à qui me détromperait, je m'accoutumai aisément à * celles dont il est plein, dans l'espérance qu'on remplirait la condition; mais, après avoir achevé tout le livre, je trouvai qu'il n'y avait que la moitié de l'ouvrage fait. J'ai déjà eu les injures, il ne reste plus qu'à me détromper.

1. Tout cela est d'une justesse et en même temps d'une urbanité exquise qui distinguait éminemment Lamotte comme critique.

Dans l'engagement où je suis de répondre, j'ai songé, comme Mme Dacier, à faire un livre qui pût être utile indépendamment de notre dispute. Elle a choisi les *Causes de la corruption du goût*, qui sont plutôt chez elle le prétexte que le dessein de l'ouvrage. Pour moi, je me suis laissé conduire à ma matière : il m'a paru qu'elle me donnait lieu à des *Réflexions judicieuses sur la critique*. Je tâcherai donc d'en faire le fond de ma réponse; de semer partout des principes de raisonnement, dont les endroits que j'ai à refuter ne seront que l'application; et je prendrai garde surtout à ne dire contre Mme Dacier, que ce qu'entraîne la nécessité de ma défense[1].

Je lui ai rendu dans mes odes un hommage public que je confirme encore avec plaisir. Le compliment que je lui ai fait, était fondé sur une estime très-réelle : l'érudition estimable dans les hommes, l'est encore plus dans une femme, par sa rareté. Il faut avouer que Mme Dacier l'a portée à un haut point : elle en a servi utilement son siècle par un grand nombre de * traductions fidèles; et, puisque je ne sais pas le grec, je suis du nombre de ceux qui lui ont là-dessus le plus d'obligation.

Je ne rabats donc rien des sentiments qui lui sont dus; mais enfin, comme les meilleurs amis disputent tous les jours sans s'aliéner, j'espère que Mme Dacier ne trouvera pas mauvais que je me défende, et qu'elle souffrira même que j'aie raison en bien des choses. Nous n'avons en vue l'un et l'autre que la vérité et l'avantage du public.

De l'ode intitulée l'Ombre d'Homère. — Cette ode renferme l'idée générale de mon discours et de mon poëme. Il est naturel de commencer par la justifier, d'autant plus que Mme Dacier en prend occasion de me reprocher un vice odieux, ce qui m'intéresse bien plus qu'une simple erreur. Je suis coupable, à son compte d'*envie et de malignité*, et elle m'en fait honte par l'autorité de Plutarque; comme si nous n'avions pas, elle et moi, des maîtres de vertu infiniment plus respectables, et que je ne pusse apprendre toute l'injustice d'un orgueil jaloux et malin, que de la bouche des philosophes païens.

1. Excellent projet, et qui, comme on le verra, a produit un excellent livre.

Voyons cependant ce qui peut avoir donné * lieu à cette accusation. J'évoque l'ombre d'Homère, avec tout le respect que lui doit un poëte, pour apprendre de lui-même comment je dois l'imiter pour plaire à mon siècle. Il me donne des leçons, dont la première est de ne point l'adorer ; il m'avertit ensuite d'éviter certains défauts de son ouvrage ; et enfin je me crois en état d'exécuter mon entreprise, comme Homère l'eût fait lui-même, s'il eût été à ma place.

Il y a là, sans doute, pour Mme Dacier, quelque apparence de présomption. Un poëte de deux jours interroger Homère consacré par une réputation de trois mille ans ; le forcer à m'avouer ses faiblesses, et me flatter de les corriger ! cela est violent ; et je ne suis point surpris que le zèle d'une interprète d'Homère s'en soit d'abord scandalisé. Ajoutez qu'elle a vu à la tête de mon livre une estampe où Homère lui-même, conduit par Mercure, me met sa lyre entre les mains. La profanation est encore plus sensible : car, sans vouloir citer Horace, la représentation des choses frappe bien plus que le simple récit. Sur cette apparence, Mme Dacier s'est hâtée de conclure que j'étais coupable de cet orgueil plein d'envie et de malignité, qu'elle déteste sur la parole d'un fort honnête ancien.

Mais si elle avait observé la première règle de la critique, et qu'elle eût suspendu * son jugement pour approfondir le véritable sens de l'ode en question, elle ne m'aurait pas cité si légèrement devant Plutarque.

Je vais dépouiller mon ode de tous les ornements poétiques, et en réduire exactement le sens dans un langage sérieux et littéral : après quoi j'ose appeler à Mme Dacier même du jugement précipité qu'elle en porte.

Voici donc ce que mon ode signifie. L'*Iliade* d'Homère, que bien des gens connaissent plus de réputation que par elle-même, m'a paru mériter d'être mise en vers français, pour amuser la curiosité de ceux qui ne savent pas la langue originale. Pour cela j'interroge Homère ; c'est-à-dire que je lis son ouvrage avec attention ; et persuadé en le lisant que rien n'est parfait, et que les fautes sont inséparables de l'humanité, je suis en garde contre la prévention, afin de ne pas confondre les beautés

et les fautes. Je crois sentir ensuite que les dieux et les héros, tels qu'ils sont dans le poëme grec, ne seraient pas de notre goût; que beaucoup d'épisodes paraîtraient trop longs; que les harangues des combattants seraient jugées hors d'œuvre, et que le bouclier d'Achille paraîtrait confus et déraisonnablement merveilleux. Plus je médite ces sentiments, plus je m'y confirme; et après y avoir pensé autant * que l'exige le respect qu'on doit au public, je me propose de changer, de retrancher, d'inventer même dans le besoin; de faire enfin, selon ma portée, tout ce que j'imagine qu'Homère eût fait s'il avait eu affaire à mon siècle. Je finis, de plus, après m'être déterminé, en soupçonnant encore que mon orgueil pourrait bien m'abuser.

Si j'avais simplement dit cela dans une préface, ma conduite aurait-elle paru malignement orgueilleuse ? Je crois que Mme Dacier même se serait contentée de me plaindre de mon erreur, sans m'accuser ni d'envie, ni de présomption. Cependant qu'elle examine l'ode; elle trouvera que je n'ai ajouté à ce fond, que des images et des expressions poétiques, et la fiction d'évoquer Homère, pour me faire dire par lui-même ce que son ouvrage m'a fait penser. Mme Dacier voudra bien prendre ce raisonnement pour la justification de l'estampe qui n'est que la représentation de l'ode [1].

Voilà l'inconvénient de céder trop légèrement à l'apparence : on fait par précipitation des injures que l'on n'a pas quelquefois le courage de réparer; au lieu que si l'on se donnait le temps d'approfondir les choses, si l'on se défiait des premiers jugements qu'on porte, à proportion qu'on a intérêt de les porter tels, on préviendrait bien des erreurs que l'on reproche gratuitement * aux autres [2]. Je ne crois pas ces réflexions moins

1. Cette justification est fort adroite; mais jamais un admirateur d'Homère ne s'en contentera. Qui pourrait souffrir qu'un poëte tragique, par exemple, se fît dire par Racine, même dans une ode, que c'est à lui qu'il appartient de corriger *Phèdre* ou *Athalie?* Que Lamotte n'ait pas eu au fond la vanité envieuse que lui reproche Mme Dacier? Cela, sans doute, est possible; du moins, paraît-il bien l'avoir eue, et le sentiment de Mme Dacier est naturel, s'il n'es pas poli.

2. Le conseil est toujours bon à donner et à suivre.

raisonnables ni moins vraies que si je les avais lues dans Plutarque.

A l'égard du style de cette ode, Mme Dacier me reproche plusieurs fautes. Je conviens de bonne foi avec elle, que je ne me suis pas expliqué clairement dans les quatre premiers vers, et je m'attends bien à reconnaître encore d'autres fautes, quand il s'agira de ma poésie, que je réserve pour la troisième partie de mon ouvrage.

Mais j'avoue que j'étais impatient de me laver du reproche d'orgueil, non pas que je m'en croie absolument exempt : où est l'homme irréprochable de ce côté-là? Mme Dacier même n'en soupçonne-t-elle pas un peu dans son livre, quelque imperceptible qu'il y puisse être?

Ce que je puis dire, c'est que je sens tout le ridicule de cette haute opinion de soi-même, où la plupart des poëtes s'abandonnent, qui semble par un long usage être devenue une bienséance de leur art, et comme une beauté poétique qu'ils ont copiée fidèlement les uns des autres. Je n'ai pas cru que le mérite l'autorisât ni dans Pindare, ni dans Horace, ni dans Malherbe; et j'ai osé dire (p. 107) qu'ils avaient tort de s'être mis eux-mêmes au nombre de leurs admirateurs. *

Si cependant j'ai suivi quelquefois leur exemple, c'est par pure déférence au goût établi qui fait regarder ces saillies puériles comme un enthousiasme sublime, et comme une noble confiance inséparable du génie. Mme Dacier peut-être ne m'en croira pas; mais j'ai souvent ri tout seul de cet orgueil lyrique dans le temps même que je m'y prêtais, et j'en demande encore pardon aux gens raisonnables.

Et d'ailleurs, de quoi un poëte s'enorgueillirait-il! d'un art plus pénible qu'important! d'exprimer quelquefois avec grâce ou avec force, des choses communes que d'autres pensent et sentent sans en être vains! de quelque facilité à peindre des images et à rendre des sentiments! Tout cela, bien apprécié, n'est qu'une imagination heureuse, mais qui pour l'ordinaire nuit au jugement, à mesure qu'elle est forte et dominante. Voilà ce que je pense d'un art où je me crois encore bien loin d'exceller. Il n'y a pas là grande matière d'orgueil,

mais il serait à souhaiter que chacun se fît aussi bonne justice [1].

Si, par exemple, un homme qui sait plusieurs langues, qui entend les auteurs grecs et latins, qui s'élève même jusqu'à la dignité de scoliaste, si cet homme venait à peser son véritable mérite, il trouverait souvent qu'il se réduit à avoir eu des* yeux et de la mémoire; il se garderait bien de donner le nom respectable de science à une érudition sans lumière. Il y a une grande différence entre se souvenir et juger, entre s'enrichir de mots ou de choses, entre alléguer des autorités ou des raisons. Si un homme pouvait se surprendre à n'avoir que cette sorte de mérite, il en rougirait plutôt que d'en être vain [2].

De l'estime des anciens. — Ces sortes de savants reprochent à cinq ou six ignorants de notre siècle d'avoir méprisé les anciens; mais ces cinq ou six ignorants n'ont point méprisé les anciens; ils ont seulement condamné l'estime outrée et l'espèce d'idolâtrie, où l'on tombe à leur égard. Ils ont voulu qu'on rendît justice à tous les temps; que l'on sentît le beau partout où il est, sans acception de siècles, et qu'on ne fît pas les modernes d'une autre espèce que les anciens.

Mais ce n'est pas assez pour les commentateurs. Si l'on n'adore pas, on méprise : point de milieu. Mme Dacier par exemple, veut « qu'Homère ait inventé l'art et l'ait perfectionné tout à la fois; que son ouvrage soit le plus parfait qui soit sorti de la main des hommes. » Si on lui arrache l'aveu * vague qu'il a pu faire quelques fautes, elle n'a garde d'appliquer cet aveu à rien en particulier; au contraire, elle justifie tout en détail; et c'est peu de justifier, elle se récrie toujours : « Cela est inimitable, cela est divin ! » D'où vient donc ce prodige? comment se peut-il faire qu'un homme invente un grand art, et le porte d'abord à la perfection? Mme Dacier s'en étonne elle-même, et elle se demande : « Comment donc Homère a-t-il pu être exempt

1. Dénigrer un art pour prouver qu'on n'en tire pas vanité, c'est un peu comme déchirer une maîtresse pour montrer qu'on ne l'aime plus. Quelles que soient d'ailleurs les expressions méprisantes accumulées par Lamotte pour ravaler la poésie, il suffit qu'elle soit en honneur parmi les hommes pour que sa boutade ne prouve rien du tout.

2. C'est la suite du même paradoxe.

de la loi générale, qui n'a peut-être jamais souffert que cette exception ? » Et voici la raison qu'elle s'en rend après y avoir un peu rêvé. « Il y a des nations si heureusement situées, et que le soleil regarde si favorablement, qu'elles ont été capables d'imaginer et d'inventer elles-mêmes, et d'arriver à la perfection. Et il y en a d'autres qui, ensevelies dans un air plus épais, n'ont jamais pu, que par le secours de l'imitation, se tirer de la grossièreté et de la barbarie où leur naissance les a plongées; et telles sont toutes les nations occidentales, par comparaison à celles qui sont à l'orient. » Voilà donc, selon cette idée, les poëmes d'Homère qui sont l'effet d'un coup de soleil[1]; encore n'ont-ils dû naître que dans la Grèce, comme s'il y avait un orient fixe aussi bien que les pôles, et que tous les climats que le soleil parcourt ne fussent pas orient et occident tout à la fois les uns par rapport * aux autres. Cette inattention aurait été qualifiée autrement, si Mme Dacier avait eu à me la reprocher.

Mais ce n'est véritablement qu'une inattention; elle n'a prétendu parler que de notre orient qui lui paraît plus favorable à l'imagination; et c'est pourquoi, selon elle, les Égyptiens, peu de temps après le déluge, avaient déjà poussé fort loin plusieurs sciences, et surtout la divination : folie que Mme Dacier leur compte pour une profonde découverte, et bien digne en effet d'un climat chaud ! Nos brouillards n'auraient pas opéré de si grands prodiges.

Quoi qu'il en soit, dès que je ne conviens pas qu'Homère ait perfectionné l'art qu'il a inventé, Mme Dacier conclut que je le méprise, moi qui ai avancé formellement (p. 243) que par une supériorité de génie il avait saisi les premières idées de l'éloquence dans tous les genres; qu'il avait parlé le langage de toutes les passions; qu'il avait ouvert aux écrivains qui devaient le suivre, une infinité de routes qu'il ne restait plus qu'à aplanir; et qu'enfin ceux même qui le surpasseraient, devraient encore le regarder comme leur maître. J'ai beau le redire et protester de ma sincérité, Mme Dacier n'y verra peut-être encore qu'un

1. Pauvre et plat jeu de mots dans une discussion où Lamotte avait tellement raison au fond, qu'il aurait dû conserver le sérieux nécessaire en cette circonstance.

mépris caché d'Homère, et qui ne tend pas à moins qu'à renverser la république des lettres. Pour moi, j'ose * dire que cette délicatesse outrée de ne pouvoir se contenter pour Homère, d'un éloge aussi sérieux et aussi étendu, ne peut naître que d'une prévention très-dangereuse, et encore plus capable de corrompre le goût que toutes les causes qu'on me cite de Quintilien.

En effet, cette prévention tient le jugement en servitude ; on n'ose sentir ce qu'on sent ; on se passionne de commande pour ce qui ne mérite qu'une approbation tranquille ; on résiste aux premières impressions du défectueux, et, à force d'y résister, on parvient enfin à le voir avec d'autres yeux ; on le souffre d'abord, ensuite on le justifie, bientôt on l'admire, et quelquefois on l'imite sans remords[1].

Ce que je dis ici à l'occasion d'Homère, je l'étends à tous les anciens, et je prie Mme Dacier, s'il est possible, de ne voir dans ce que je dis que ce que je dis. Les Grecs et les Latins ont eu de grands hommes dans tous les genres ; et nous avons en eux, à les comprendre tous ensemble, des modèles de toutes les beautés, c'est-à-dire que l'un excelle par un endroit et l'autre par un autre ; mais je crois aussi que nous avons en eux des exemples de toutes les fautes, et c'est même par cette double leçon que l'étude des bons écrivains de l'antiquité peut être pour nous une éducation complète. *

Nous serions encore dans la barbarie si nous ne les avions retrouvés. Il eût fallu de nouveau défricher tout, passer par les commencements les plus faibles, acquérir, pour ainsi dire, les arts pièce à pièce, et perfectionner nos vues par l'expérience de nos propres fautes, au lieu que les anciens ont fait tout ce chemin pour nous. Ils ont été nos guides et nos maîtres ; il faut les estimer et les étudier, mais non pas comme des maîtres tyranniques, sur la parole de qui nous devions jurer toujours et qu'il ne soit jamais permis d'examiner.

La question n'est pas, comme bien des gens se l'imaginent, et comme les partisans outrés de l'antiquité sem-

1. Modèle de raison et de sage critique.

blent l'entendre, s'il faut mépriser ou estimer les anciens, les abandonner ou les conserver. Il est hors de doute qu'il faut les estimer et les lire; il s'agit seulement de savoir s'il ne les faut pas peser au même poids que les modernes; si, quand les idées du beau dans tous les genres sont une fois connues, il ne faut pas mesurer tout indistinctement à cette règle, et effacer des ouvrages, pour ainsi dire, le nom de leurs auteurs pour ne les juger qu'en eux-mêmes. Voilà précisément la question; du moins je déclare que je ne vais pas plus loin: ce n'est point un pas que je fasse en arrière, je n'ai jamais passé ces bornes.*

Je trouve seulement que l'on fait sonner trop haut les noms des écrivains de l'antiquité. Ils sont pour les gens prévenus comme ces géants dont parle Mme Dacier, qui croissaient toutes les années d'une coudée en grosseur et de deux en hauteur[1]. A mesure qu'ils s'éloignent de nous, leur autorité s'augmente: nous ne nous accoutumons pas assez à les entendre nommer comme les écrivains de notre siècle; nous y attachons une idée de grandeur devant qui les noms modernes ne tiennent point. Pour moi qui soupçonne que ces grands hommes pouvaient être petits par bien des endroits aux yeux de leurs contemporains; qui vois parmi nous que ceux qui ont le plus de talents n'ont pas souvent des lumières bien sûres, et que nos meilleurs esprits se trompent quelquefois, je pense qu'il en a toujours été de même; qu'Horace n'imposait pas plus de son temps que Malherbe du sien, ni Longin et Denys d'Halicarnasse que des rhéteurs de nos jours[2]. *

De la manière de critiquer les auteurs. — La critique est sans doute permise dans la république des lettres. Elle est légitime, puisque c'est un droit naturel du public de juger des écrits qu'on lui expose; et elle est utile, puisqu'elle ne tend qu'à faire voir par un raisonnement sérieux et détaillé les défauts et les beautés des ouvrages. Mais autant que la critique est légitime et utile, autant la satire est-elle injuste et pernicieuse: elle est

1. Mme Dacier avertit, dans son errata, qu'elle s'est trompée d'une ou de deux coudées: il faut les suppléer à proportion dans ma comparaison. (*Note de Lamotte*).

2. Tout cela est irréprochable et dans le fond et dans la forme.

injuste en ce qu'elle essaye de tourner les auteurs mêmes en ridicule, ce qui ne saurait être le droit de personne[1]; et elle est pernicieuse, en ce qu'elle songe beaucoup plus à réjouir qu'à éclairer. Elle ne porte que des jugements vagues et malins, d'autant plus contagieux que leur généralité accommode notre paresse, et que leur malice ne flatte que trop notre penchant à mépriser les autres.

Il faudrait donc, dans la république des lettres, traiter les satiriques superficiels comme des séditieux qui ne cherchent qu'à brouiller, et les critiques sages, au contraire, comme de bons citoyens qui ne travaillent qu'à faire fleurir la raison et les talents[2].

C'est à eux sans doute qu'il appartient * de juger les ouvrages anciens et modernes; mais il serait bon, ce me semble, d'établir là-dessus une différence entre les auteurs des siècles passés et les auteurs vivants. On examine d'ordinaire ceux-là avec un respect timide et des ménagements superstitieux, tandis qu'on réserve pour ses contemporains toute la sévérité et toute la hardiesse de ses jugements. J'ose dire cependant que ce devrait être tout le contraire. Tous les égards sont dus à ceux avec qui nous vivons, et nous ne devons rien aux autres que la vérité.

Il faudrait donc, pour l'instruction de nos contemporains, mettre à profit cette liberté que nous pouvons prendre sur les auteurs qui ne sont plus. Que notre propre conduite nous serve en cela de leçon : nous ne faisons d'anatomie que des morts; on a même horreur de la maxime qui autorise les expériences sur les personnes obscures. Pourquoi n'étendrions-nous pas cette humanité aux choses qui ne regardent que l'esprit? Pourquoi, du moins, ne s'en pas tenir aux critiques honnêtes avec nos écrivains? Pourquoi, au lieu de leur reprocher aigrement des

1. Cela est très-vrai en général. Quelquefois cependant l'écrivain ignorant joint à la sottise la présomption et l'impertinence; c'est lui qui commence par les injures les plus inexcusables. Peut-être alors serait-il plus chrétien de le reprendre avec une grande douceur; mais on ne saurait faire un crime au critique supérieur d'accabler ce mal-appris du poids de ses ignorances et de ses sottises.

2. Excellente distinction. La suite n'est pas moins juste.

blent l'entendre, s'il faut mépriser ou esti ... ns,
abandonner ou les conserver. Il est hors ... ridi-
estimer et les lire ; il s'agit seulement ... au *
pas peser au même poids que les mo ... me.
du beau dans tous les genres sont ... ait me
pas mesurer tout indistinctemen ... s pour
ouvrages, pour ainsi dire, le ... de l'un
juger qu'en eux-mêmes. V ... crupule
moins je déclare que je n ... l'a fait
pas que je fasse en arriè ...

Je trouve seulemen ... e dans la
des écrivains de l' ... pour rien la justice
comme ces géant ... en tant d'endroits de mon
tes les années d' ... les censures que j'ai osé faire du
A mesure qu' ... core sa passion pour ce grand poëte les
nous ne no ... es ; elles lui ont paru des injures, et, pour ces
comme le ... ndues, elle m'en a rendu de très-réelles.
grande ... Il y a deux sortes d'injures usitées dans les contestations des
moi ... gens de lettres : les unes toutes crues, et telles que la passion
par ... les suggère d'abord, les expressions les plus naturelles du mépris
r ... et de la colère, des démentis en forme, des reproches directs
d'impertinence et d'absurdité, et mille autres formules aussi polies. La plupart des savants des derniers siècles n'en * étaient point avares dès qu'ils étaient en dispute, et je soupçonne qu'ils avaient rapporté cela du commerce récent d'Homère, qui les met harmonieusement dans la bouche de presque tous ses héros. Mme Dacier a pris apparemment cet usage pour un privilége de l'érudition ; elle ne m'épargne pas ces sortes d'injures, et souvent elle ne m'a pas jugé digne qu'elle se donnât la peine de les assaisonner du moindre tour. En voici quelques-unes dont le lecteur jugera.

« C'est là véritablement parler sans savoir ni ce qu'on veut dire, ni ce qu'on dit ; c'est parler comme les visionnaires de Desmarets. » (Mme Dacier, page 105.)

« M. de Lamotte a cru que c'était une fausse modestie, et il s'est livré sans aucun scrupule à un orgueil très-sincère. » (Page 401.)

jamais été assez fou pour tirer cette conclu-

nité qu'on y condamne, on y déteste en-
té. Telle est ordinairement la vanité des
le caractère de celle de M. de La-

es, et qui ont toute la simplicité

imitateur l'a emporté sur la
teur. » (Page 35.) Il faut
harmonie aux plus belles

n'entende ni le grec, ni le latin, cela
e; mais il devait au moins entendre le fran-
(Page 123.) Cela est emprunté presque mot pour mot de M. Despréaux; l'injure avait été inventée par un autre; il n'aurait pas été mal d'en faire honneur à l'inventeur.

« Il est si naturel à M. de Lamotte d'être dans l'erreur, que quand il en sort il ne sait par quel miracle cela s'est fait, et il y rentre le plus tôt qu'il est possible. » (Page 18.) Mme Dacier venait de promettre, dix lignes auparavant, de ménager ses expressions. Il faut donc qu'elle ait cru ce tour fort honnête, et je n'ai qu'à l'en remercier.

« M. de Lamotte a un art admirable pour rendre froids et plats les discours les plus forts et les plus nobles. » (Page 417.)

« On dirait que M. de Lamotte a fait serment de gâter les plus beaux endroits d'Homère; aucun ne lui peut échapper. » (Page 418.) Quelques gens prétendent que c'est là la fine ironie de Platon. Il n'y a rien à dire, puisqu'elle a le sceau de l'antiquité.

« Un homme pieux comme M. de Lamotte ne saurait mentir. » (Page 109.) Cette ironie a pourtant bien de l'air d'un démenti.

« Alcibiade donna un grand soufflet à un * rhéteur qui n'avait rien d'Homère. Que ferait-il aujourd'hui à un rhéteur qui lui lirait l'*Iliade* de M. de Lamotte. » (Page 165.) Heureusement, quand je récitai un de mes livres à Mme Dacier, elle ne se souvint pas de ce dernier trait.

Ridicule, impertinence, témérité aveugle, bévues grossières, folie, ignorances entassées, ces beaux mots sont semés dans le livre de Mme Dacier, comme ces charmantes particules grecques qui ne signifient rien, mais qui ne laissent pas, à ce qu'on dit, de soutenir et d'orner les vers d'Homère [1].

Mme Dacier est peut-être surprise de m'en avoir tant dit; car puisqu'elle avait promis d'abord de ne me point dire d'injures (page 10), il y apparence que toutes ces phrases lui sont échappées comme un style polémique, sans qu'elle y fît assez d'attention. Mais je l'avertis que ce n'en est pas là la trentième partie; et que quand elles ne choqueraient pas par le défaut de bienséance, elles ennuieraient encore beaucoup par la répétition.

Ces sortes d'injures partent d'ordinaire d'une passion imprudente, et qui n'entend pas ses propres intérêts : car elles ne font aucun plaisir au lecteur, elles ne font pas grand tort à l'auteur à qui elles s'adressent, et elles avilissent sûrement celui qui les dit.

Il y a d'autres injures plus ingénieuses,* qui, quoique également injustes, ne laissent pas d'égayer la matière, et de faire passer la malice à la faveur de l'art.

J'en ai trouvé quelques-unes de ce genre dans Mme Dacier. Elles m'ont réjoui moi-même, quoique ce fût à mes dépens; je renonce pourtant à l'honneur d'en rendre de pareilles : je me prive volontiers d'un avantage que je crois injuste, et je ne veux ni me faire lire, ni avoir raison à ce prix.

Une autre injustice en matière de dispute, c'est de reprocher à l'auteur que l'on combat, des choses étrangères à la question, et cette injustice est presque toujours une marque de faiblesse : car si on se sentait assez fort du fait même, on ne chercherait pas de secours ailleurs. Mme Dacier, par exemple, n'aurait-elle pas dû se passer d'un pareil artifice.

J'ai fait des opéras, me reproche-t-elle, et j'ai lu des ro-

1. Toutes ces critiques paraissent, en effet, ici, fort dures et fort injustes; d'abord, parce qu'elles sont ensemble, et puis par l'opposition du style si doux de Lamotte; enfin, parce que, au fond, l'auteur critiqué n'avait pas tort. Il faut pourtant avouer que, si elles étaient bien placées, plusieurs d'entre elles pourraient passer sans blesser la délicatesse des lecteurs.

mans; et par le titre de pieux qu'elle me donne ensuite ironiquement, elle paraît insinuer que je suis tout le contraire. J'ai là-dessus une compensation à lui proposer. Qu'elle me passe les opéras que j'ai faits, pour les traductions qu'elle a faites de l'*Eunuque* et de l'*Amphitryon*, de quelques comédies grecques d'aussi mauvais exemple, et des *Odes d'Anacréon*, qui ne respirent qu'une volupté dont la nature même n'est pas toujours d'accord. * Soyons raisonnables; il me semble que cela vaut bien quelques opéras, qui sont des ouvrages très-modestes et presque moraux, en comparaison de ceux que je cite.

A l'égard des romans qu'elle suppose que j'ai lus, mettons-les pour les deux cents fois [1] qu'elle a lu avec plaisir quelques pièces du cynique Aristophane. Mes lectures frivoles ne montent pas à beaucoup près si haut; mais je ne veux point chicaner, et je consens que l'un aille pour l'autre.

On conclura sans doute que nous pouvions mieux employer notre temps, Mme Dacier et moi; je passe condamnation, pourvu qu'on n'en induise rien contre le fond de nos sentiments. Je suis sûr qu'elle n'a fait attention, dans les endroits licencieux, qu'à l'esprit du poëte et à la force ou à l'harmonie des mots grecs; et la même justice demande aussi qu'elle croie que je n'ai été touché dans les romans, que de l'art ingénieux qui y règne, sans en adopter les mauvaises maximes. Je suis ravi pour elle que mon apologie soit la sienne [2]?

D'ailleurs le dessein de Mme Dacier dans le reproche qu'elle me fait, est de donner une idée basse de notre galanterie, de faire regarder l'amour comme une source de petits sentiments indignes de l'homme, et de faire entendre que les esprits accoutumés à * ces puérilités, ne sont plus capables de sentir le sublime et les grands sentiments d'Homère. Mais qu'est-ce au fond que ces grands sentiments pour lesquels on voudrait nous inspirer tant d'estime? des saillies extravagantes, d'ambition et de vengeance, des transports ridicules d'un courage aveugle. Si l'on examinait bien toutes ces passions, on verrait qu'elles

1. Voyez la préface de la traduction d'Aristophane, par Mme Dacier.

2. Toute cette partie est aussi agréable et spirituelle que judicieuse et équitable.

n'ont rien à se reprocher du côté du puéril; qu'elles avilissent également l'homme ; et qu'enfin ce n'est point par raison qu'on les préfère les unes aux autres, mais seulement selon le degré d'orgueil ou de tendresse qu'on a soi-même dans l'esprit et dans le cœur[1].

Du parallèle d'Homère et de l'Écriture sainte. — Voici un article plus sérieux et plus important que tous les autres. Mme Dacier emploie souvent dans son livre l'exemple de l'Écriture sainte pour justifier la conduite d'Homère en plusieurs choses. J'avais osé trouver ce parallèle scandaleux, sans néanmoins appliquer ce terme à Mme Dacier; mais, « elle est très-contente, dit-elle, de scandaliser avec Eustathe, archevêque de Thessalonique; » comme si ce commentateur d'Homère était un Père de l'Église, et * qu'il fût de la docilité chrétienne de souscrire là-dessus à ses sentiments. Mme Dacier, appuyée de ce témoignage, donne hardiment à plusieurs de mes remarques sur Homère la note capitale d'impiété; je ne saurais, à l'entendre, condamner quelques comparaisons, ni les répétitions même de l'*Iliade*, sans me rendre suspect d'hérésie. Heureusement je suis bien rassuré de ce côté-là. Beaucoup de théologiens, des archevêques même, puisqu'il en faut, ont lu mon ouvrage, et ils m'ont félicité positivement de ce que j'ai dit là-dessus.

Je vais donc une fois pour toutes faire ma déclaration sur l'Écriture, afin de ne la plus mêler dans une dispute profane, et où l'on est scandalisé, je le répète, de la voir entrer.

L'Écriture ne nous a point été donnée pour nous rendre savants, encore moins pour amuser notre imagination. Je n'y cherche point à devenir physicien, ni astronome, ni poëte, ni orateur. J'ai donc lu tous les livres saints, quoique Mme Dacier se plaise à croire que je les ignore; je les ai étudiés comme la science de l'unique nécessaire, comme la source divine de la doctrine et des mœurs, mais nullement comme une poétique,

1. Cette observation est à la fois très-fine et très-juste; mais elle s'applique mal dans un ouvrage sur la critique littéraire. La littérature, en effet, ne vit que des passions humaines. Ravaler celles-ci, c'est, à coup sûr, tuer celle-là. Un philosophe peut en parler comme le fait Lamotte; un poëte en parlera tout différemment.

aliment frivole de l'imagination des hommes. J'avoue que je lis Homère avec des sentiments bien opposés ; et quoique * quelques écrivains que Mme Dacier adopte, veuillent qu'on le lise comme les prophètes, en cherchant les grandes vérités cachées sous ses fables, je le regarde, au contraire, comme un organe du père du mensonge, dont il s'est servi, non pas pour établir le paganisme, ainsi que Mme Dacier me le fait dire, mais pour en fortifier l'extravagance et l'absurdité[1].

Un savant théologien avait déjà reproché à M. Dacier le dessein apparent de *christianiser* quelques philosophes païens, d'avoir voulu faire des œuvres de Marc Antonin « un livre de piété ; » d'avoir dit que, « quand on juge de Socrate par les vérités qu'il a connues, on ne se contente pas de dire qu'il était grand philosophe ; mais qu'on est presque tenté d'assurer qu'il était prophète, et que Dieu lui avait révélé les mystères qui devaient être accomplis ; » d'avoir ajouté sur les stoïciens, « qu'il n'y a rien de plus parfait que leurs maximes ; et qu'après l'Écriture sainte, rien ne méritait davantage d'être mis entre les mains des hommes. » Sans doute l'amour de M. Dacier pour la vérité et la vertu lui en ont grossi les apparences dans les philosophes païens, où il a pris l'ombre pour le corps. Mais que dirait ce théologien critique, s'il avait vu dans Mme Dacier qu'Homère avait trouvé le dénoûment « de la prédestination et de la liberté de l'homme ? » Voilà une preuve bien sensible * des excès où nous jettent de fausses conformités. Jugeons plus simplement des choses, ne cherchons la vérité qu'où elle est sûrement, et n'érigeons point des fictions et des bagatelles en réalités importantes et respectables ; il ne faut point mettre l'Arche auprès de Dagon, l'idole se brisera infailliblement.

Si l'on se contentait de trouver entre l'ouvrage divin et l'ou-

1. Cette pensée semble bien exagérée. Quoiqu'on puisse soutenir, dans un ouvrage de piété, et surtout par suite d'un rigorisme extrême, que tous les poëtes, les faiseurs de fictions, particulièrement ceux qui ont écrit avant la venue de J. C., et qui ont peint et fait aimer les superstitions, s'ils n'ont pas été inspirés par l'esprit de ténèbres, ont été du moins ses principaux auxiliaires ; il semble bizarre, dans un livre de critique, de porter cette accusation soit contre les poëtes païens, soit contre les poëtes chrétiens qui auraient traité des sujets semblables.

vrage païen quelque rapport de style, comme une preuve historique du génie commun des orientaux; si l'on n'y cherchait qu'à vérifier des usages et des mœurs, rien ne serait plus raisonnable; mais d'aller jusqu'à vouloir faire respecter les plus grandes folies d'Homère par les miracles de l'Écriture et par quelques figures des prophètes: par exemple, le cheval parlant d'Achille, par l'ânesse de Balaam; les hommes combattant contre les dieux, par Jacob luttant contre l'ange; le songe d'Agamemnon, par celui d'Achab, etc.; j'avoue que c'est ce que j'ai trouvé scandaleux, et j'ai dit sur cela un mot dans mon discours auquel Mme Dacier n'a pas répondu. Les vrais caractères de la Divinité sont posés en principes en tant d'endroits de l'Écriture sainte, que quand les auteurs sacrés viennent à employer les figures, on les reconnaît d'abord pour ce qu'elles sont, et on ne les apprécie que ce qu'elles valent; au lieu que * dans Homère ces prétendues figures sont elles-mêmes les principes, et qu'il n'y a rien qui avertisse l'esprit de ne les pas prendre à la lettre. Si je disais là-dessus, comme Mme Dacier le fait souvent à mon égard, qu'après ma remarque je suis surpris qu'elle ait osé revenir à son parallèle, elle trouverait sans doute que j'aurais mauvaise grâce : j'en conviens, cela ne sied bien qu'à elle.

Je pense donc avec M. l'archevêque de Cambrai, que les dieux de l'*Iliade* ne valent pas nos contes de fées. C'est pourtant de ce merveilleux puéril que nous disputons Mme Dacier et moi. Cette question, dont on fait tant de bruit, est peut-être la plus frivole qui puisse occuper des gens raisonnables, et j'ai grande peur qu'elle ne soit mise un jour au rang des paroles oiseuses[1].

De l'ignorance du grec. — Mais, me dit Mme Dacier, vous ne savez pas le grec; comment avez-vous l'audace de juger d'un auteur dont vous ignorez la langue? C'est l'objection qui règne le plus dans son ouvrage, celle qui a séduit le plus de gens, et

1. Cela dépendra du point de vue; il en est de même des fées comparées aux dieux de l'antiquité. Par un certain côté, elles leur sont bien supérieures; par un autre, elles ne sont qu'un amusement puéril, tandis que les dieux de la mythologie ont formé la croyance sérieuse de plusieurs grands peuples.

sur laquelle on me croit fort embarrassé : peut-être sera-t-on surpris de voir combien elle est frivole dans la question dont il s'agit.

Je ne fais point vanité d'ignorer le grec ; * il serait mieux que je le susse : cette connaissance a sans doute ses utilités, mais elle ne m'aurait servi de rien dans ce que j'ai fait.

Je suppose toujours dans mon ouvrage que l'expression d'Homère est élégante ; qu'il a fait partout de sa langue un usage ingénieux, propre à faire valoir ses fables ; et ainsi, sans jamais prononcer contre le choix de ses termes, je m'en suis tenu précisément à l'ordre de son poëme, au caractère de ses dieux et de ses héros, au choix des actions, à la convenance des sentiments, en un mot, au gros des choses. Dira-t-on que dans les traductions littérales, faites en latin par des savants à qui personne n'a contesté l'intelligence des deux langues, je n'aie pu m'assurer suffisamment de ce qui fait l'objet de ma critique ?

Je demande à Mme Dacier même pourquoi elle a traduit l'*Iliade*, si elle n'a pas cru que sa traduction pût donner, à l'élégance près, une idée suivie de ce poëme ? Elle aurait beau me dire, avec sa modestie ordinaire, que sa traduction est faible, languissante et plate même, en comparaison de l'original ; je pourrais vous le contester, lui répondrais-je, comme j'ai déjà fait, mais je vous le passe. Quand vous dites qu'un des héros de ce poëme croyait avoir *la mort à ses trousses ;* qu'un autre dans une lutte *donne le croc en * jambe* à son rival ; au lieu de ces expressions trop familières, Homère emploie là les plus beaux termes du monde : je le veux bien ; mais qu'en pouvez-vous conclure, puisque je me restreins à ne juger que du sentiment et de l'action, que certainement vous n'avez pas prêtés à Homère ?

Comment Mme Dacier peut-elle parler souvent de l'*Ancien Testament* sans savoir l'hébreu ? C'est que nous avons une traduction canoniquement approuvée. C'est ainsi qu'à proportion je parle d'Homère, sans savoir le grec, sur la foi des traducteurs autorisés parmi les savants.

En un mot, ou Mme Dacier n'a pas rendu Homère, ou je l'en-

tends comme elle, eu égard au fond des choses; et, quand même elle ne l'aurait pas rendu, mes remarques auraient encore un objet réel, puisqu'elles tomberaient du moins sur sa traduction dont je m'appuie toujours.

Il ne faudrait donc plus crier : « Il ne sait pas le grec, et il juge Homère, et prétend l'imiter! » Si ce sophisme séduit bien des gens, c'est qu'on se laisse étourdir du faux paradoxe qu'il présente d'abord. On croit que je juge du grec, tandis que je ne juge que le français de Mme Dacier. On croit que j'imite en détail les tours et les expressions d'Homère, au lieu que j'imite seulement le fond des choses que les traductions littérales* m'ont suffisamment appris : la témérité de l'entreprise s'évanouit, dès qu'on la réduit ainsi à ses véritables termes[1].

De la nouveauté de mon projet. — Mme Dacier m'apprend que Desmarets, l'auteur du *Clovis* et de la *Madeleine*, avait eu comme moi l'audace de juger d'Homère; que sa dissertation fut oubliée dès sa naissance; et que ce n'est même que par hasard qu'elle l'a eue d'un de ses amis, qui l'a déterrée dans la poussière d'un cabinet. Je n'ai jamais lu cette dissertation; je n'aurais pas manqué de la citer, si je m'en étais servi, quoique ce ne soit pas trop l'usage des auteurs de remarques, qui ne font pas toujours honneur à ceux qu'ils copient. Il est vrai qu'elle ne conclut pas d'abord que j'aie copié l'ouvrage de Desmarets; car comme elle l'ignorait, elle n'a pu se défendre de penser que je pouvais l'ignorer aussi. Elle se contente donc de dire d'abord, que soit que je l'aie suivi, soit que la conformité des vues m'ait fait ren-

1. Non la question ne se réduit pas à ces termes. Lamotte croit à tort qu'on peut juger d'un poëme indépendamment de la langue de ce poëme. On en jugera sans doute le plan, les idées, la charpente, en un mot, tout, hors l'exécution. Or, dans les arts, l'exécution est presque tout; le reste est peu de chose. S'il est permis d'employer ici des nombres en l'air, mettons que la valeur totale d'un poëme soit représentée par 10; l'exécution seule représentera 9; toutes les autres parties ensemble représenteront 1. Lamotte croyait-il de bonne foi que sa critique tombât à peine sur un dixième de la valeur du poëme d'Homère? Non, sans doute; et ainsi l'ignorance de la langue dans laquelle un poëme est écrit a plus de conséquences qu'il ne le dit. Il est vrai que, d'un autre côté, la peine que nous nous sommes donnée pour apprendre une langue morte nous fait souvent estimer à un très-haut prix des endroits qui n'ont qu'une valeur fort médiocre; mais cela même prouve que la question est plus grave qu'il ne le pense.

contrer avec lui, je ne fais presque que répéter les mêmes critiques; mais, perdant bientôt de vue cette alternative si judicieuse, elle n'en adopte plus dans la suite de son livre que le membre injurieux qui me fait regarder comme un servile copiste. *

Je ne me défends pas de ce reproche, pour m'attribuer là-dessus la gloire frivole de la nouveauté. Je n'ai prétendu remarquer dans Homère que les défauts les plus apparents; dès là il était impossible que je disse des choses bien nouvelles. Ce serait un grand préjugé d'erreur contre moi, si j'avais blâmé des choses qui n'auraient blessé personne; au lieu que c'est un préjugé de raison de m'être rencontré avec les censeurs d'Homère, sans les avoir lus.

La plupart des subtilités avec lesquelles on justifie Homère, ne sont pas de la même nature; il faut aller interroger Eustathe et Denys d'Halicarnasse, et ce n'est point dans le fond d'une raison commune qu'on les trouve.

J'ai rencontré bien des gens qui m'ont dit sur mon ouvrage: « J'avais déjà senti tout ce que vous me dites d'Homère, et vos idées ne m'étaient point nouvelles. » Ce discours réprimait bien la petite vanité que m'aurait pu donner ma pénétration; mais il m'en dédommageait, en me faisant croire d'autant plus que je ne m'étais pas trompé; et le plaisir d'être raisonnable me consolait de n'être pas singulier.

Cela me fait sentir combien il est utile qu'en matière d'ouvrages d'esprit, quelques écrivains aient la hardiesse de dire ce qu'ils pensent. On éclaire par là bien des * soupçons qui ne demandent qu'à se découvrir; on détermine bien des gens à penser ce qu'ils sentaient déjà; au lieu que, par la lâcheté de suivre toujours le torrent, on prête des armes à l'erreur; on donne occasion à ses partisans de crier: « Toute la terre est de notre avis; tous les hommes sont d'accord là-dessus. » Vous qui le prétendez, recueillez les voix; l'univers déposera de son ennui sur bien des choses que vous soutenez qui le charment.

Il est donc important de faire sentir le faible de ces autorités prétendues qui ne sauraient prescrire contre la raison. Il faut

du moins sauver les jeunes gens du préjugé dangereux où les jette une admiration aveugle d'Homère. Il faut purger leur éducation de la contradiction ordinaire qui y règne. On leur crie d'un côté : « Cela est divin! » et de l'autre on les reprend quand ils viennent à l'imiter. Ne vaudrait-il pas mieux leur donner du beau, des idées fixes et uniformes, sur lesquelles ils pussent régler également leur estime et leur travail[1] ?

Mme Dacier déclare qu'elle n'écrit que pour eux; elle les regarde d'après Socrate comme la portion la plus sacrée de la république qu'il est nécessaire d'élever dans de bons principes. Je déclare aussi que je n'écris que pour eux, et par les mêmes raisons que Mme Dacier. *

Car on travaillerait en vain pour désabuser de vieux savants de l'espèce de culte où ils sont accoutumés pour Homère; tout notre espoir est dans notre génération nouvelle, dans une génération qui n'ait point encore fléchi sous les autorités, qui n'ait pas crié pendant trente ou quarante ans au miracle; et qui, par la longue habitude de se passionner ainsi, n'ait pas pris une espèce d'engagement contre la raison[2].

Du silence de l'Académie. — Le zèle de Mme Dacier s'échauffe en un endroit de son ouvrage; elle veut faire honte à l'Académie de ce que, par un bon arrêt, elle ne condamne pas tous les critiques d'Homère à une amende honorable publique. « Par quelle fatalité, s'écrie-t-elle, faut-il que ce soit de l'Académie française, de ce corps si célèbre qui doit être le rempart de la langue, des lettres et du bon goût, que sont sorties depuis cinquante ans toutes les méchantes critiques qu'on a faites contre Homère? Jusqu'ici M. Despréaux et M. Dacier se sont élevés contre ces égarements de la raison, et en ont fait voir tout le ridicule; de sorte que l'Académie a été assez bien justifiée à cet égard. »

1. Le projet est très-louable assurément; mais il n'est pas d'une exécution facile. Le beau est loin d'être uniforme; comment donc en donner une idée qui le soit?

2. L'espèce de maladie mentale que signale ici Lamotte est beaucoup plus commune qu'on ne le croit. Elle l'est surtout chez ceux qui ne sentent pas ou qui sentent mal, et qui, jurant sur la parole d'autrui, poussent aux excès déraisonnables ce qui, chez les premiers critiques et dans les limites où ils l'entendaient, était peut-être très-exact.

Je réponds déjà que cette fatalité dont * on aime tant à s'étonner, est fondée sur une raison bien naturelle. C'est que parmi les meilleurs esprits, tels que sont les membres de l'Académie française, il s'en trouvera toujours qui sentiront les fautes d'Homère, et qui auront le courage de les relever. C'est même parce que l'Académie doit être le rempart des lettres et du bon goût, que ces écrivains ont cru de leur devoir d'examiner un ouvrage qu'on donnait indistinctement pour règle, et d'y faire sentir ce qui devait être excepté de l'estime et de l'imitation. Il est bon de remarquer en passant que mille éloges vagues et généraux ne contre-pèsent pas une censure bien détaillée : les uns ne sont qu'un hommage rendu sans examen à la réputation établie; l'autre est un fruit de la réflexion, où l'on expose les raisons du jugement qu'on porte, et auxquelles il faut se rendre dès qu'on ne les détruit pas par de plus fortes. Je regarde donc ces critiques comme une suite naturelle de l'établissement de l'Académie française, et comme le signal de la liberté académique, si nécessaire aux progrès de la raison et du bon goût. M. Despréaux et M. Dacier ont justifié, dit-on, l'Académie de cet excès; je les respecte tous deux, comme je le dois; l'un par son génie et ses talents, l'autre par son érudition et son travail. Mais ne dirait-on * pas que ce fussent des arbitres nommés exprès pour cette affaire, et que le corps leur eût remis son autorité pour la décision? Ce n'est point cela; ils ont seulement usé du droit commun à tous les membres; ils ont dit ce qu'ils pensaient; et c'est au public, juge de l'Académie même, à prononcer.

« Aujourd'hui, poursuit Mme Dacier avec un zèle qui s'allume toujours de plus en plus, voici une témérité bien plus grande, et une licence qui va ouvrir la porte à des désordres plus dangereux pour les lettres et pour la poésie, et l'Académie se tait! Elle ne s'élève pas contre cet excès si injurieux pour elle. Je sais bien qu'il y en a qui gémissent de cet attentat, et je suis témoin de l'indignation que quelques-uns en ont conçue. Mais cette indignation d'une partie ne suffit pas pour justifier tout le corps, et le public attendait quelque chose de plus de cette compagnie. Je n'ai garde de vouloir susciter à M. de Lamotte des ennemis si dangereux. La charité me le défend. »

Cet endroit fait rire par ces termes graves et pathétiques de témérité, de licence, de désordres, d'attentat injurieux et d'indignation, appliqués à une matière si frivole; mais il fait peine aussi par le tour extraordinaire qui y règne. Je prie Mme Dacier de le qualifier elle-même en conscience. Elle dit tout ce qu'elle peut pour soulever l'Académie * contre moi, et elle s'arrête après avoir tout dit, parce que la charité lui défend de me nuire. Que n'effaçait-elle donc ce qu'elle avait dit? ou si elle le voulait laisser, que ne supprimait-elle sa propre condamnation? Voilà en effet une charité bien patiente, qui attend pour parler que la passion n'ait plus rien à faire.

J'avertis ici Mme Dacier qu'elle a une idée fausse de l'Académie française. Elle la regarde apparemment comme un tribunal tyrannique qui ne laisse pas la liberté des jugements en matière d'ouvrages d'esprit; elle croit que l'admiration religieuse des anciens en est une loi fondamentale, et qu'en y entrant on lui prête serment de fidélité à cet égard. Ce n'est point là l'esprit d'une assemblée de gens de lettres, et l'Académie ne tend à l'uniformité que par voie d'éclaircissement, et non pas par voie de contrainte. Elle a souffert, dès son établissement, que l'abbé de Bois-Robert comparât le chantre grec à nos chanteurs de carrefours, qui ne débitent leurs chansons qu'à la canaille. Notre fondateur qui savait bien les vues de sa propre institution, ne s'en est pas scandalisé. Elle a souffert depuis que Desmarets fît contre Homère cette dissertation dont on me croit le copiste. Elle ne s'est point élevée contre M. Perrault, quand il a entrepris de faire voir la* supériorité de nos écrivains sur les auteurs de Rome et d'Athènes. Elle a permis à M. de Fontenelle de trouver des fautes dans Théocrite et dans Virgile, et de se faire dans leur propre genre une route qu'ils n'avaient pas connue. En un mot, elle ne condamne dans ces sortes de dispute que les manières injurieuses dont les différents partis appuient quelquefois leurs raisons. A cela près, que peut-elle désirer de mieux que cette diversité de sentiments, qui donne lieu d'approfondir les matières? Toutes nos assemblées ne se passent que dans ces contradictions utiles d'où résulte la vérité. Et, en effet, il serait impossible que, toute

bienséance observée, il ne sortît de ces discussions exactes une lumière qui éclairât enfin le public. Quand tout s'est dit de part et d'autre, la raison fait insensiblement son effet; le goût se perfectionne et il s'affermit alors, parce qu'il est fondé en principes [1].

Des autorités. — Avant que de finir cette première partie, je crois devoir dire un mot sur les autorités poétiques dont Mme Dacier m'accable. Il y a plusieurs distinctions à faire pour les réduire à leur juste prix. Quand les bons auteurs d'un siècle déposent * de la pureté et de la beauté du style d'un de leurs contemporains, nous ne saurions nous dispenser de les en croire sur leur parole, nous qui, à beaucoup près, ne sentons pas comme eux les finesses de leurs langues. J'ai toujours senti la force de ce témoignage, et c'est pourquoi je suppose toujours l'élégance grecque dans l'*Iliade*. Mme Dacier peut-elle exiger plus? Si ce témoignage, au contraire, tombe sur les choses, il faut encore distinguer. Les auteurs les plus voisins du temps d'Homère disent-ils qu'il a bien peint les mœurs de son siècle? leur autorité demeure encore dans toute sa force et j'y souscris, puisque nous ne le pouvons savoir que par eux. Il n'en est pas de même quand leur jugement s'étend au delà des faits, et qu'ils prononcent sur des choses dont la raison commune est l'arbitre. J'avoue que le nom d'un auteur estimé est un préjugé avantageux pour ce qu'il va dire; mais, dès qu'il l'a dit une fois, son nom ne me fait plus rien : je n'ai plus qu'à peser ses raisons indépendamment de la réputation de l'auteur, et si je vois clairement qu'il se trompe, je l'abandonne aussitôt sans scrupule; car quoi qu'ait dit un ancien, il ne faut point errer avec Platon même. Ainsi l'on aurait beau me citer Platon, Aristote,

1. Ce chapitre élégant et instructif est plein d'idées justes et ingénieuses, en même temps qu'il marque bien la position de l'Académie française dans la littérature. Cette position est-elle la meilleure qu'il soit possible d'imaginer? N'y en aurait-il pas une plus élevée et surtout plus utile au pays? On peut le contester. Ce qu'il y a de certain, c'est que, d'après les antécédents et les habitudes de cette illustre compagnie, la liberté dont parle ici Lamotte est l'apanage de tous les académiciens; et la pétition dissimulée de Mme Dacier contre un des membres de l'Académie est une dénonciation du plus mauvais goût, en même temps qu'un aveu du peu de fonds qu'elle fait sur la bonté de ses raisons.

Horace, Eustathe, Denys d'Halicarnasse, Démétrius,* Longin, et y ajouter encore le P. Le Bossu et M. Dacier, comme naturalisés grecs et latins; tous ces messieurs ne me feraient pas croire qu'il soit décent à Jupiter de battre sa femme, et j'aimerais mieux en être blessé avec le seul auteur du *Clovis*. Il n'y a point d'autorité pour me faire trouver des mœurs héroïques, quand je les sens grossières et brutales, ni le vrai caractère des passions dans les endroits où je les sens démenties.

C'est encore un abus de ces autorités, que de les entasser les unes sur les autres sans distinctions, et seulement pour faire montre. On mêle indifféremment les auteurs qui ont fait des éloges vagues d'Homère, avec ceux qui en ont fait des éloges de détail, et fondés sur le raisonnement. Il ne faudrait m'opposer que ceux qui ont examiné à fond l'*Iliade*, encore me passerais-je bien de leur nom; il me suffirait de ce qu'ils disent; tout le monde en jugerait comme moi, et se déterminerait par les choses mêmes; au lieu que bien des gens n'ont pas le courage de balancer entre vingt noms anciens et un nom moderne. Car, selon Mme Dacier, il ne faut point prétendre à avoir aucune autorité de son temps. En vain le journal de Paris, celui de Trévoux, et celui de Hollande ont fait honneur à mon ouvrage; en vain ils en * ont adopté presque tous les sentiments. Qu'est-ce que des hommes qui vivent aujourd'hui? Mme Dacier soutient qu'ils ne m'ont approuvé qu'à la grande honte de leur jugement. Je me repose sur eux du soin de le défendre, si elle ne les a pas détrompés plus que moi. Qu'ils rabattent ce que l'honnêteté, ce que l'indulgence leur ont fait dire de trop favorable; mais qu'ils prêtent au reste un secours plus fort que le mien; et que la vérité, me fût-elle contraire, trouve en eux des défenseurs dignes d'elle.

Il fallait satisfaire à ces reproches généraux, pour débarrasser l'apologie de mon discours de ce qui l'aurait rendue confuse : mais elle est déjà bien avancée, si j'ai ruiné, comme il me le paraît, presque tous les fondements sur lesquels Mme Dacier établit sa critique. Qu'on ne se hâte point de se plaindre de ce que je ne touche pas encore au détail. On aura incessamment satisfaction là-dessus. Si je donne cette première partie séparée,

c'est pour profiter de la curiosité du public dans cette matière, et aussi parce qu'il me revient qu'on n'aime pas les gros livres. Je continuerai en justifiant mon discours avec le moins de préoccupation qu'il me sera possible ; et je finirai enfin par une déclaration naïve de ce que je pense en bien et en mal de mon poëme, en* posant les raisons que j'ai eues de mettre ce pauvre Homère dans l'état pitoyable qui a presque tiré des larmes à Mme Dacier, et de réduire les seize mille vers de son poëme à quatre mille cinq ou six cents; car elle en a fait le calcul, et je ne compte pas après elle[1].

SECONDE PARTIE.

Si le public prenait autant d'intérêt que Mme Dacier et moi à la dispute présente, je me serais épargné le travail d'une réponse. Je m'en tiendrais à ce que nous avons déjà écrit l'un et l'autre : j'ai exposé mes raisons, elle a exposé les siennes ; et il suffirait de les comparer exactement ensemble pour juger de quel côté est la bonne cause.

Mais il s'en faut bien que le public soit aussi vif que nous sur

1. Tout ce chapitre sur les autorités est excellent au fond. Lamotte y expose les vrais principes d'une sage critique et y maintient la liberté qui doit appartenir à tout lecteur. Il y a seulement un cas où cette liberté peut paraître excessive ou déplacée, et malheureusement c'est celui de notre auteur, lorsque le critique qui réclame cette liberté, cette indépendance est lui-même incapable de sentir les beautés de situation ou de style. Alors, quoique personne ne puisse forcer sa conviction, n'est-il pas évident que le jugement des critiques exercés doit avoir et a, en effet, plus de poids que tous les sophismes qu'il entasse pour le détruire?

Pour sortir ici des idées générales, supposons que Voltaire, La Harpe, Chénier parlent avec éloge d'un ouvrage que je n'ai pas lu, et que Lamotte critique, même à l'aide de raisons séduisantes, ce même ouvrage, convaincu que je suis que Lamotte ne sent pas les beautés littéraires, et que les métaphysiciens ne sont jamais embarrassés de trouver des raisonnements à l'appui des erreurs les plus pitoyables, je me rangerai du côté des autorités imposantes, et je laisserai les phrases spécieuses d'un critique que je regarde comme inhabile.

Après cette première partie, Lamotte a fait imprimer sa correspondance littéraire avec Fénelon. Ces lettres, fort intéressantes de part et d'autre, se rapportent bien, comme le dit Lamotte, au sujet qu'il traite; mais elles ne font point partie des *Réflexions sur la critique*, et nous avons dû les supprimer.

cette matière. Chacun a des affaires plus sérieuses que de nous examiner scrupuleusement. Le malheur est que, n'examinant point, chacun veut pourtant prononcer. On nous juge donc sans rien approfondir, et seulement par conversation. L'un me condamne, parce qu'il entend dire que je trouve des défauts* dans un poëte admiré depuis trois mille ans; l'autre condamne Mme Dacier sans se donner la peine de la lire, parce qu'il lui revient qu'elle me combat avec des injures; et il en conclut qu'avec cela elle ne saurait avoir raison. Voilà de fort mauvaises conséquences; et c'est pourtant en vertu de ces beaux raisonnements que nous avons l'un et l'autre des partisans et des censeurs[1].

Les plus équitables de nos juges nous lisent, il est vrai; mais la plupart n'en sont guère mieux instruits. Ils cèdent tour à tour aux premières lueurs du pour et du contre. Ils n'ont point assez médité le sens total ni de ma dissertation ni de l'ouvrage de Mme Dacier. Les premières impressions s'effacent par les secondes, et ils ne sont point en état de juger du détail des objections, parce que ce jugement dépend de la vue entière de nos principes[2].

Quand Mme Dacier, par exemple, essaye de me tourner en ridicule, de ce qu'ayant traduit et imité Homère, j'ose me dispenser, contre l'usage, d'en faire un panégyrique en forme; on est presque tenté de souscrire à ce reproche; au lieu que si l'on se souvenait du jugement que j'ai porté de l'*Iliade*, où je trouve les grandes beautés presque toujours confondues avec les fautes, on verrait évidemment que mon imitation* compatit fort bien avec des censures.

Un traducteur n'est pas même obligé de louer son original. Il peut le choisir seulement pour l'utilité des faits ou comme une époque de l'état et des progrès de l'esprit dans certains

1. Les plaintes de Lamotte sur l'indifférence, l'incapacité et l'injustice du public sont parfaitement justes. Mais qu'y faire? Voyez ci-dessus, p. 154, n. 3.

2. Il n'est pas tout à fait exact que le jugement des lecteurs dépende de ce qu'ils connaissent ensemble tous les principes des écrivains. Cette connaissance leur montre seulement si les idées de ces écrivains s'enchaînent bien. Quant à la vérité absolue de ces opinions, les lecteurs en jugent surtout d'après celles qu'ils se sont faites à eux-mêmes par expérience ou par réflexion.

siècles. C'est comme une relation de voyage où l'on ne garantit ni la bonté des mœurs ni celle des idées des peuples qu'on décrit; et comme on n'exige point du voyageur qu'il loue la religion, le gouvernement, ni la morale des nations dont il rend compte, on ne doit pas, non plus, exiger du traducteur qu'il loue les auteurs qu'il veut faire connaître, et qui peuvent avoir des utilités curieuses, indépendamment de la perfection de leur esprit[1].

On ne doit point donner Aristophane comme le modèle de la comédie, mais seulement comme une preuve historique de l'état encore informe où elle était chez les Grecs. Mme Dacier même n'était pas obligée de louer tout Homère; elle aurait pu ne le donner que comme un monument curieux des mœurs de son siècle et comme la plus féconde source de la fable; et, au lieu de réimprimer dans ses Remarques Eustathe et Denys d'Halicarnasse pour justifier tout, elle aurait pu s'en fier à son bon sens naturel, qui peut-être lui aurait fait remarquer plus de fautes que je n'en ai senti. * Mais on ne fait pas toutes ces distinctions; on se laisse entraîner à des principes vagues et dénués d'application ; et dès que Mme Dacier a dit que c'est un usage très-juste de louer les originaux que l'on traduit si on les a bien choisis, on conclut, sans se souvenir de mes raisons, que j'ai tort de n'avoir pas fait le panégyrique d'Homère.

C'est cette inattention des lecteurs qui multiplie les livres polémiques. Chacun des disputants croit avoir intérêt de leur parler le dernier, non pas tant pour leur dire des choses nouvelles que pour leur faire relire celles qu'on craint qu'ils n'aient oubliées. Et c'est ainsi que Mme Dacier a fait un gros livre de ce qu'elle avait déjà semé dans sa préface de l'*Iliade* et dans ses remarques. J'avais étudié ses raisons ; je ne les ai même combattues que parce que je les ai étudiées.

On me les allègue encore avec un air victorieux, comme

1. On n'exige pas du tout cela d'un traducteur. Si tous les traducteurs louent leur auteur outre mesure, cela vient : 1° de ce que la longue étude qu'ils en font le leur fait aimer avec une sorte de passion; 2° de ce que, en louant d'avance l'ouvrage qu'ils traduisent, ils espèrent encourager le public à lire le leur. Voyez nos ***Thèses de littérature***, n. IV.

si elles devaient avoir une nouvelle force dans la répétition. Je vais essayer de les détruire par quelques nouveaux raisonnements; mais peut-être que Mme Dacier ralliera encore les anciennes raisons déconcertées, et qu'elle reviendra à la charge avec cette phalange d'autorités qu'elle croit invincible. En ce cas, je lui laisserai finir le combat; et je connais trop bien le peu d'importance de la matière pour en fatiguer davantage le public. *

Je vais donc m'attacher, sans perdre de vue mon titre de *Réflexions critiques*, aux articles essentiels de la dispute, et je négligerai mille petits torts épisodiques dont il me serait facile de convaincre Mme Dacier, mais qui, par leur grand nombre, grossiraient désagréablement l'ouvrage.

Bien des gens se méprennent sur le fond de la question. La plupart s'imaginent qu'il s'agit en général de l'estime qu'on doit faire des anciens. Ce n'est point cela. Il ne s'agit que du seul Homère. D'autres pensent que le fond est de savoir si Homère, à tout prendre, est digne d'admiration ou de mépris. Ce n'est point encore cela. Pourquoi chercher la question au delà des faits? J'ai trouvé plusieurs défauts dans Homère. Mme Dacier prétend que ce sont autant de beautés. Le lecteur n'a autre chose à faire que de juger entre ses apologies et mes censures, sans s'inquiéter des conséquences que je lui laisse tirer à lui-même. Entrons en matière.

Je passe d'abord à Mme Dacier un grand étalage d'érudition, dont elle saisit un prétexte bien léger, comme si elle avait craint de n'en pas retrouver une meilleure occasion. J'expose un sentiment de M. Perrault et de quelques autres, que peut-être n'y a-t-il point eu d'Homère. Je le rejette expressément, en disant même les raisons que j'en * ai; mais parce que je ne m'abandonne pas à traiter cette opinion d'extravagante, et que je me contente de n'y pas trouver de vraisemblance, Mme Dacier s'amuse à prouver savamment ma propre pensée en me faisant un crime de ma modération; et elle me déclare que « sous peine de renoncer au sens commun, » il fallait franchir sans scrupule les termes durs d'*insensée* et d'*extravagante*. Je lui demande pardon si je ne me sens pas assez de zèle pour

des vérités aussi indifférentes; mais, le parti en est pris, je ne traiterai rien d'insensé sur cette matière, quelque occasion qu'on m'en puisse fournir, et je la supplie de le trouver bon.

Des deux portraits d'Homère.—J'ai fait deux portraits opposés d'Homère sur des mémoires bien différents ; et, sans rien garantir de ce qu'ils contiennent, je ne me suis donné en cela que comme un simple historien[1]. Pourquoi donc Mme Dacier me rend-elle comptable de ce qu'on a dit d'excessif à l'avantage ou au désavantage d'Homère? « Où avez-vous vu, me demande-t-elle, qu'il y ait eu des gens assez fous pour croire Homère père du paganisme? » — Un de ces fous, c'est Hérodote, * qui déclare qu'Homère est le premier avec Hésiode qui ait donné aux dieux leurs noms, et qui leur ait assigné leurs honneurs. N'en est-ce pas assez pour les appeler les pères du paganisme, par la forme qu'ils lui ont donnée[2]?

Là-dessus je demande en grâce à Mme Dacier de ne me pas nier légèrement les faits. Je ne les avance que sur de bons témoignages; mais dans l'impuissance où je suis de lire[3], ce n'est qu'avec une peine infinie que je les retrouve. Elle devrait donc s'aider de sa propre érudition, pour me justifier, au lieu de me réduire à lui prouver que l'érudition même est fautive, et qu'elle est souvent trop hardie à traiter de faux ce qui lui est échappé. Qui le croirait, qu'il y eût plus de fonds à faire sur ce que nous citons, nous autres ignorants, que sur ce que les plus savants assurent? Ils s'en fient à leur mémoire qui les trompe assez souvent, au lieu qu'avec le témoignage que nous nous rendons de notre ignorance, nous ne nous en rapportons qu'à nos yeux, ou du moins à des sûretés équivalentes.

Qui en croirait Mme Dacier, on s'imaginerait que des deux

1. Toute la discussion qui suit est un chef-d'œuvre aussi bien par la force des raisonnements que par la forme de l'argumentation. Il est regrettable que Lamotte n'ait pas indiqué précisément les autorités; mais ce n'était pas la mode alors. On fuyait cet appareil d'érudition qu'on cherche, au contraire, et qu'on affecte même aujourd'hui.

2. Le texte d'Hérodote (liv. II, n. 53) ne fait pas du tout entendre le sens supposé ici. Homère et Hésiode n'y font qu'une œuvre de poëtes, représentant et répétant ce qu'ils ont vu, mais ne le créant pas.

3. On sait que Lamotte était devenu aveugle vers 1712, trois ans environ avant l'époque de notre polémique.

portraits que je fais d'Homère, le portrait flatteur est l'ouvrage des plus grands hommes de l'antiquité, et que j'ai emprunté les traits du portrait critique, seulement de Desmarets et de M. * Perrault. On se méprendrait fort; voici à peu près la liste de ceux qui m'ont fourni la matière de mon tableau critique. Platon, Pythagore, Josèphe, Philostrate, Denys d'Halicarnasse, Lucien, Métrodorus de Lampsaque, Plutarque, Dion Chrysostome, Cicéron, Horace, des sectes entières de philosophes et les anciens Pères de l'Église; et parmi les modernes, Érasme, Jules-César Scaliger, Saint Évremond, M. Bayle et le P. Rapin, sans compter ceux dont on se plaît un peu trop à décréditer les noms.

J'ai tout l'air d'un savant, et je m'enorgueillis presque de cet assemblage d'autorités; mais il ne faut point se donner pour ce qu'on n'est pas. Je ne les ai recueillies que pour le besoin présent, et ce n'est qu'une doctrine de passage qui apparemment m'échappera bientôt.

Qu'on me pardonne donc quelques citations, car il faut bien combattre mes adversaires avec leurs propres armes. Ils traiteraient toujours mon apologie d'ouvrage frivole s'il n'y avait que des raisons.

Autorités. — Suidas rapporte que Corinnus, disciple de Palamède, avait écrit en vers une *Iliade*, du temps même de la prise de Troie;* qu'un autre poëte contemporain d'Homère, nommé Siagre, avait aussi traité le même sujet; mais que ces ouvrages furent supprimés par les soins d'Homère, qui voulut passer seul à la postérité avec la gloire de l'invention. Je veux croire pour l'honneur d'Homère que ce n'est là qu'une calomnie; et que deviendrait l'éloge que Mme Dacier lui donne d'avoir inventé l'art, et de l'avoir porté d'abord à la perfection ? Ce ne serait plus qu'un imposteur qui n'aurait fait ni l'un ni l'autre.

Platon, qui se connaissait bien en morale, bannit Homère de sa république, et il fait entendre que quelque bon tour qu'on donne à sa poésie, elle ne peut que nuire aux gens de bien. Voilà le divin Platon qui proscrit le divin Homère : c'est autel contre autel.

Pythagore, je l'ai appris de M. Dacier, croyait Homère éternellement puni dans le Tartare, pour avoir parlé indignement des dieux. Ce jugement si sévère du philosophe suppose que le poëte avait dégradé les dieux avec connaissance de cause; et il revient assez à l'avis de M. Despréaux, qu'Homère peut religieusement leur avoir fait jouer la comédie, pour égayer ses poëmes.

Josèphe, l'historien des Juifs, a recueilli bien des absurdités d'Homère, et il félicite Platon de l'avoir banni de sa république. * En vain dirait-on que Josèphe était juif, et que les idées qu'il avait de Dieu augmentaient à ses yeux l'extravagance des fables d'Homère; qu'est-ce que cela dit? sinon que plus on a de saines idées des choses, plus on est choqué de celles qu'Homère en donne.

Longin dit qu'il semble qu'Homère ait voulu faire des hommes de ses dieux, et des dieux de ses hommes. Cicéron souhaiterait qu'il eût fait tout le contraire. Mme Dacier a mieux aimé dissimuler ces jugements que d'y répondre. Longin et Cicéron ont beau contredire Homère, elle veut, pour l'honneur de l'antiquité, qu'ils aient tous trois raison.

Denys d'Halicarnasse est fâché que les poésies d'Homère ne puissent être utiles qu'à peu de personnes, et que le sens naturel de ses fables ne soit propre qu'à prêter des armes à la licence et au désordre. Y a-t-il jamais eu un dessein plus bizarre que celui de ne vouloir instruire que ceux qui savent deviner, sans s'embarrasser de corrompre le plus grand nombre qui n'est pas si habile? Un sens mystérieux et reculé pour la vertu; un sens littéral et présent pour le vice: avec cette belle ressource on érigerait en ouvrage de morale les contes cyniques de Boccace.

Lucien raille Homère, non-seulement sur * ses dieux, mais encore sur ses héros, sur ses prodiges puérils, sur les harangues des combattants, et même sur l'origine des arts. On croit, de plus, qu'il n'a composé son histoire véritable que dans le dessein de tourner en ridicule toutes les absurdités d'Homère. Personne ne saurait disputer à Lucien la finesse ni la sûreté de la critique; et c'est de quoi embarrasser ces esprits

timorés qui, en matière de goût, ne veulent rien sentir que conformément à l'autorité.

Caïus Caligula avait un souverain mépris pour les ouvrages d'Homère; on dira que c'était un méchant homme, et l'on voudra que son goût paye pour ses mœurs. Mais on ne saurait faire le même reproche à Adrien qui d'ailleurs avait le goût fort délicat, et cependant il avait le même mépris pour Homère; il faut que le méchant homme ait bien jugé, ou que l'honnête homme ait jugé mal.

Plutarque, si grand panégyriste d'Homère, ne trouve pourtant pas à son gré la manière dont il peint Agamemnon. Voici la traduction d'Amyot : « Homère ne composa pas bien ni comme il fallait la beauté d'Agamemnon, comme celle d'un parfait prince.

Du chef semblable il était et des yeux
A Jupiter le haut tonnant des cieux, *
Des reins à Mars, et de large poitrine
Au souverain seigneur de la marine.

« Mais le naturel d'Alexandre, si Dieu, qui le fit naître, le forma et composa de plusieurs vertus, ne pouvons-nous pas à la vérité dire qu'il lui donna le courage de Cyrus, la tempérance d'Agésilaüs, l'entendement aigu de Thémistocle, l'expérience de Philippus, la hardiesse de Brasidas, et la suffisance de Périclès en matière d'État et de gouvernement. Il était plus continent qu'Agamemnon, qui préfera une prisonnière captive à la femme légitime; plus magnanime qu'Achille qui, pour un peu de finance, vendit le corps mort d'Hector, et qui, pour apaiser sa colère, prit comme un mercenaire pour son loyer des présents de ses amis. Il était plus religieux que Diomède, qui était prêt de combattre contre les dieux mêmes, etc. » Plutarque, selon ce passage, ne croyait pas qu'Homère eût des idées bien saines de la vertu. Il trouve des défauts avilissants dans les héros de l'*Iliade*, contraires même au dessein du poëme, et il autorise assez le peu de respect que j'ai marqué pour eux.

Dion Chrysostome, contemporain de Plutarque, appelle Ho-

mère le plus grand imposteur du monde. Même dans les choses * les plus incroyables, il ne ménage point son lecteur.

Horace dit que le bon Homère s'endort quelquefois, et il blâme ceux qui ne reprennent rien dans ce grand poëte. Mme Dacier est dans le cas.

Quintilien, qui fait presque un dieu d'Homère, adopte pourtant le sentiment d'Horace; et il remarque à cette occasion qu'il est dangereux de tourner en règles tout ce que les grands hommes ont fait. Je m'en suis bien gardé à l'égard d'Homère, quoique j'aie conservé d'ailleurs la modération que Quintilien recommande.

Parmi les modernes, Érasme ne trouve pas assez de gravité dans les poëmes d'Homère.

Jules-César Scaliger traite le prince des poëtes avec le dernier mépris; il lui fait son procès sur tout, et, dans l'arrêt qu'il prononce contre lui, il le qualifie hardiment de *fou achevé*. On dit que Scaliger était un fort mauvais critique; et si vous en demandez la preuve, on vous alléguera l'ouvrage même en question. Prenez garde à la force de ce raisonnement. Il ne faut point avoir d'égard au jugement que Scaliger a porté d'Homère, parce que c'était un mauvais critique; et il était mauvais critique, parce qu'il a porté ce jugement d'Homère: logique de commentateur. *

M. Bayle, qui a tant de réputation dans les lettres, n'est guère plus modéré que Scaliger. Voici quelques-unes de ses réflexions, après une longue remarque sur le discours de Phénix: « Finissons, dit-il, par un mot qui paraîtra bien hardi; je ne saurais qu'y faire; j'ose avancer qu'il ne faut que lire le discours de Phénix, au neuvième livre de l'*Iliade*, pour admirer ceux qui admirent encore ce poëme. Car sont-ce là des choses dignes de la majesté du poëme épique? Et Horace avait sans doute oublié cette harangue, chargée de mille inutilités, lorsqu'il a donné à l'auteur de l'*Iliade* cet éloge, qu'il court toujours à son but, qu'il va vite à la conclusion. Si cela était, amuserait-il un député de l'armée grecque chargé d'une commission très-importante et très-intéressante, l'amuserait-il, dis-je, à de petits contes de nourrice et au récit de ses vieilles aventures? »

Il adopte la comparaison que Sarrasin a fait d'Achille à un enfant qui pleure pour sa poupée. « Cette comparaison, dit-il, a son fondement dans l'*Iliade*, où nous voyons qu'Achille, après avoir perdu sa concubine Briséis, court, fondant en larmes, faire ses plaintes à sa mère, et que sa bonne femme de mère le console comme si ç'eût été un petit garçon. *

« Le traitement du cadavre d'Hector, dit-il en un autre endroit; le discours qu'Achille tient à Hector prêt à expirer; la liberté qu'il accorda à qui voulut insulter et frapper ce corps mort; cette âme vénale qui se laisse enfin fléchir, à force de riches présents, de rendre à Priam le corps de son fils, sont des choses si éloignées, je ne dirai pas de la vertu héroïque, mais de la générosité la plus commune, qu'il faut nécessairement juger, ou qu'Homère n'avait aucune idée de l'héroïsme, ou qu'il n'a eu dessein que de peindre le caractère d'un brutal. Il nous représente Achille, qui souhaite avoir assez de brutalité pour manger crue la chair d'Hector. Il n'a pas même compris que, pour faire honneur à son héros, il ne fallait pas donner à son ennemi autant de lâcheté et de faiblesse qu'il lui en donne. Voilà, ajoute-t-il à l'occasion d'un discours d'Andromaque, le défaut d'Homère. Il est trop grand parleur et trop naïf. Grand génie d'ailleurs, et si fécond en belles choses, que, s'il vivait aujourd'hui, il ferait un poëme épique où il ne manquerait rien. Il n'est pas question si les esprits sont meilleurs dans notre siècle qu'anciennement, mais si notre siècle possède mieux les idées de la perfection. » *

Je voudrais que ces dernières paroles de M. Bayle fussent toujours présentes au lecteur; car on s'efforce de nous rendre odieux en nous imputant un orgueil malin, qui ne cherche qu'à rabaisser le mérite personnel des anciens pour nous élever sur leurs ruines. Mais en quoi méritons-nous ce reproche? Ne pouvons-nous pas soutenir modestement que les hommes, de siècle en siècle, ont acquis de nouvelles connaissances, que les richesses amassées par nos aïeux ont été accrues par nos pères, et, qu'ayant hérité de leurs lumières et de leurs travaux, nous serions en état, même avec un génie inférieur au leur, de faire mieux qu'ils n'ont fait? Ce sentiment, loin d'être orgueil et

malice, est plutôt une reconnaissance modeste des secours que nous avons reçus et une émulation raisonnable de nous rendre aussi utiles à la postérité que l'antiquité l'est pour nous.

Le P. Rapin, qui a examiné à fond Homère et Virgile, prétend que le poëte grec a déshonoré son pays par le choix d'une action diamétralement opposée à l'héroïsme; que l'*Iliade* manque d'unité, soit qu'on la prenne pour la guerre de Troie, soit qu'on la prenne pour la colère d'Achille; que les bienséances ne sont point ménagées dans les poëmes d'Homère : les pères * y sont durs et cruels, les héros faibles et passionnés, les dieux misérables, inquiets et querelleurs; que, par un amour déréglé du merveilleux, Homère met ses dieux à tous les jours, et que ce sont autant de forçats qu'il emploie à tout; qu'il s'abandonne à l'emportement et à l'intempérance de son imagination sans aucun discernement, et qu'il sort presque toujours de son sujet par la multiplicité et l'attirail de ses épisodes; qu'il ne prend pas tant de soin de bien penser que de bien dire, et qu'on ne finirait jamais si l'on voulait remarquer toutes les fautes d'Homère en matière de sentiments.

Je n'allègue point tous ces jugements comme des autorités; c'est seulement pour faire voir que mon opinion n'est pas aussi hasardée qu'on le pense. Pourquoi donc parais-je si téméraire? Pourquoi m'oppose-t-on toujours trois mille ans d'admiration non interrompue, tandis qu'il y a, de siècle en siècle, les protestations nécessaires pour empêcher la prescription? On se fait fort de ces trois mille ans de suffrages. J'ai beau dire des raisons aux partisans outrés de l'antiquité; leur refrain éternel, ce sont ces trois mille ans dont nous faisons voir la nullité par tant de jugements qui en interrompent la tradition. *

Mais d'où vient que, malgré tant de témoignages, Mme Dacier n'allègue presque jamais d'autre censeur d'Homère, que Desmarets et M. Perrault? Ignorait-elle ces faits? Ce serait faire injure à son savoir. Craignait-elle d'affaiblir la cause? Elle la croit victorieuse par elle-même. Méprise-t-elle ces autorités? Les auteurs que je cite savaient fort bien le grec. Dira-t-elle que

ces sortes de savants sont sujets à raisonner peu solidement? Voudrait-elle jeter des soupçons sur sa propre logique[1]?

Découvrons ici quelques artifices ordinaires à ceux qui disputent. L'intérêt qu'ils prennent à leur opinion leur fait employer sans scrupule tous les détours qui la favorisent. Ils entassent avec soin, ils allèguent avec hauteur les témoignages qui sont pour eux; et ils affaiblissent ou ils dissimulent ceux qui leur sont contraires. Ils donnent pour approbation totale de leur sentiment, ce qui ne l'est qu'en partie. Ils cherchent entre ceux qui ont soutenu la même cause que leurs adversaires, quelque auteur dont le nom ne soit pas révéré du public, et ils le citent dédaigneusement en preuve que la cause n'est pas bonne, comme si l'on ne pouvait pas défendre mal une bonne cause, et que dès qu'un homme, faute de prudence ou de lumière, n'y a pas réussi, il n'était plus permis de la reprendre avec de meilleures raisons. Ils font plus. Ils abusent des bons ou des mauvais succès qu'un auteur a eus dans un genre, pour relever ou pour décrier ce qu'il a fait dans un autre. Ils donnent, par exemple, un médiocre poëte pour un mauvais critique, et un bon poëte pour un raisonneur exact, comme si l'un suivait toujours de l'autre. Le préjugé s'y prend ainsi. Il juge de l'ouvrage par l'auteur, au lieu que la raison juge de l'ouvrage par l'ouvrage même. Mme Dacier n'a-t-elle pas compté sur le préjugé, en ne citant de censeurs d'Homère, que Desmarets et M. Perrault? Et pourquoi a-t-elle pris garde à n'en point nommer de plus accrédités? parce qu'elle sait que la plupart des lecteurs s'arrêtent aux noms, et qu'elle a voulu les prendre par leur faible[2].

Du droit d'examiner. — C'est ce partage de sentiments qui, selon moi, nous fait rentrer dans tous les droits de l'examen. Mme Dacier prétend qu'il n'en est pas ainsi; « que l'affaire est vidée, et qu'il n'y a plus qu'à soumettre son jugement à l'approbation de tous les siècles. » Mais en supposant même cette approbation universelle aussi vraie qu'elle est fausse, je de-

1. Sorte de subjection extrêmement pressante, et à laquelle il était bien difficile que Mme Dacier répondît rien de solide.

2. Excellent examen, et qu'on peut vérifier tous les jours.

mande à Mme Dacier quelle est sa pensée. Veut-elle que * nous admirions aveuglément Homère sur la foi de nos ancêtres? et que sans aucun égard aux répugnances de notre raison, nous nous refusions jusqu'à la liberté d'y sentir quelques fautes? Si c'est là sa prétention, et que les hommes y souscrivent, qu'arrivera-t-il? Homère aura acquis dans trois mille ans d'ici un nouveau nombre de panégyristes, sans que le moindre critique les interrompe. Ne ferait-on pas valoir alors les six mille ans d'approbation, comme aujourd'hui l'on fait valoir les trois mille? Vous voyez bien pourtant qu'il en faudrait retrancher la moitié, puisque les derniers trois mille ans seraient le fruit de la soumission aveugle aux premiers suffrages, et nullement celui de l'examen.

Ce qu'on pourrait dire des trois mille ans que je suppose, ne peut-on pas l'appliquer aux trois mille ans déjà écoulés? Qui nous assure que les hommes n'ont pas fait de bonne heure le raisonnement de Mme Dacier, car il est bien digne des premiers âges? Qui nous a dit que les Grecs, cent ans après Lycurgue, n'ont pas cru l'affaire vidée, et qu'ils ne se sont pas fait un devoir de conserver à Homère ses premiers honneurs? Qu'on nous marque donc au juste combien il faut de siècles pour ôter aux hommes la liberté de juger d'un ouvrage d'esprit[1]. *

Mais j'aime mieux croire que les anciens ont examiné; et je prétends seulement que ce droit n'est pas éteint pour nous. Nous pouvons prononcer sur les ouvrages d'esprit de tous les temps; on pourrait même mépriser Homère (ce que je ne fais pourtant pas) en toute sûreté de conscience; et il n'y a rien qui captive notre jugement sur son mérite.

Soyons encore plus hardis, et allons jusqu'où la raison nous mène. Quand il n'y aurait point de partage sur Homère, un homme pourrait réclamer lui seul contre tous les siècles; et si ses raisons étaient évidentes, les trois mille ans d'opinion contraire n'auraient pas plus de force qu'un seul jour. A la vue des premières expériences de la pesanteur de l'air, qu'a servi le long règne de l'horreur du vide?

1. Raisonnement très-ingénieux, où, du reste, il était bien facile d'avoir raison contre la prétention impertinente de Mme Dacier d'interdire à notre intelligence un nouvel examen de ce qui est une fois reçu.

Nous ne devons le sacrifice de notre jugement qu'à l'autorité divine; et c'est une espèce d'idolâtrie, que d'accorder à des décisions humaines ce sacrifice que Dieu s'est réservé pour lui seul. Du reste, notre jugement est libre; et si la raison ne nous a pas été donnée en vain, elle doit nous servir à chercher le vrai en toutes choses, à nous débarrasser des préjugés qui nous le cachent, et à nous y soumettre avec plaisir, dès qu'il nous éclaire. La question du mérite d'Homère est peut-être celle de toutes* sur laquelle il est plus permis de parler. Peut-être aussi en vaut-elle si peu la peine, qu'il serait encore plus prudent de s'en taire.

On allègue comme un frein suffisant en cette matière, l'approbation de la plupart des hommes. « Il n'y a, dit Mme Dacier, qu'une loi divine qui soit plus forte que celle-là. » Cette proposition est fausse; la raison tient le milieu entre ces deux lois; elle cède à l'une, et elle corrige l'autre; mais quand j'en conviendrais, il n'y en a pas moins une différence infinie entre ces deux lois qu'on rapproche sans milieu. Dire qu'il n'y a que l'une au-dessus de l'autre, c'est dire qu'il n'y a que la science au-dessus du doute, et la lumière au-dessus des ténèbres. Le doute en renferme-t-il pour cela plus de certitude, et les ténèbres en éclairent-elles davantage?

Je fais encore une autre instance, et je prie Mme Dacier de nous dire si le jugement qu'elle porte de l'*Iliade* est le sien même, ou si ce n'est que l'écho respectueux des jugements qu'on en a portés. Si c'est le sien même, elle ne saurait me contester un droit dont elle s'est servie; et si ce n'est que l'écho des autres, qu'elle le déclare, afin que je ne la compte plus elle-même au nombre des autorités que j'ai à combattre[1].

Je sais bien que quand on est d'un sentiment * contraire au plus grand nombre des gens d'esprit, il faut se défier d'autant plus de ses vues particulières; mais il ne faut pas pour cela les dissimuler; parce que sans se flatter d'une raison supérieure à celle des autres, on peut avoir découvert en quelque chose la vérité qu'ils n'ont pas aperçue, faute peut-être de l'avoir aussi soigneusement cherchée.

1. Dilemme très-pressant et très-ingénieux.

Cette conduite n'est pas si hardie qu'elle le paraît. Car souvent en matière d'ouvrages d'esprit, ce n'est pas attaquer un grand nombre de jugements, que de combattre une opinion publique. Il ne faut quelquefois qu'un homme accrédité pour entraîner tout un peuple. Peut-être que sur Homère, Lycurgue seul donna le ton à toute la Grèce; mais quand une fois l'opinion publique s'est formée d'après le jugement de quelques particuliers, les particuliers, à leur tour, se laissent entraîner au public : tout tentés qu'ils seraient d'abord de démentir l'opinion vulgaire, ils aiment mieux s'y accommoder que de s'exposer aux contradictions; ils font davantage : ils tournent leur esprit à la justifier, et ils ajoutent au sentiment aveugle de la multitude, des raisons séduisantes qui affermissent le préjugé. Le grand nombre de ceux qui admirent Homère sans l'avoir lu, force un homme qui l'examine à parler comme eux. Le public * s'appuie alors sur ce jugement; et ce jugement lui-même n'était appuyé que sur l'admiration publique. C'est ainsi que l'illusion devient générale. Chacun prononce sur la parole des autres, en supposant qu'ils ont examiné; mais peut-être n'y a-t-il dans toute cette suite d'admirateurs que trois ou quatre juges légitimes [1].

Du dessein d'Homère. — Ce qu'il doit y avoir de plus clair dans un ouvrage, c'est le dessein, et surtout dans un ouvrage où l'on se propose l'instruction générale, comme dans un poëme épique. L'art de l'auteur est d'écarter tout ce qui peut rendre son dessein équivoque; autrement il ne saurait faire ce plaisir d'unité, qui vient de ce qu'on rapporte naturellement toutes les parties à un tout, qu'on en approuve les proportions, et qu'on admire l'intelligence de l'ouvrier, qui n'a rien fait au hasard, et qui semble avoir conçu son ouvrage tout à la fois. Il faut donc que le dessein soit frappant, qu'un esprit même médiocre ne puisse s'y méprendre, et que tout le monde s'accorde à sentir là-dessus la même chose.

Tout ouvrage qui a besoin de commentateurs pour en déterminer le dessein, est par cela même défectueux; encore

1. Observation très-vraie, quoique peu honorable pour notre espèce.

plus* si les commentateurs ne s'accordent pas entre eux; autant de différences de sentiments, autant de preuves du défaut de l'ouvrage. Voilà Homère. Les auteurs ont été partagés sur son dessein ; il a fallu des Aristote pour l'expliquer, et des P. Le Bossu pour expliquer encore les explications d'Aristote[1].

Mme Dacier combat encore ici quelques sentiments que je rapporte des autres; elle multiplie ainsi mes erreurs prétendues, m'imputant jusqu'à celles que je rejette. Plusieurs ont cru qu'Homère n'avait voulu qu'écrire la guerre de Troie, et Horace, qui l'en appelle l'historien, est lui-même de cet avis, si l'on on veut croire le P. Rapin. Mme Dacier traite cette opinion de folle; et usant à peu près du stratagème qu'elle me reproche, d'appeler cinq ou six ignorants qui m'applaudissent, de véritables savants, pour pouvoir m'enorgueillir ensuite de leurs suffrages, elle traite, au contraire, de malheureux critiques ceux qui ne pensent pas comme elle; et ces messieurs ainsi qualifiés, la voilà aussitôt qui triomphe.

Ceux qui ont cru qu'Homère avait voulu faire l'éloge d'Achille, ne sont pas mieux traités. C'est, à ce qu'on dit, l'éclat que le poëte donne à la valeur de son héros qui les a trompés; mais, en ce cas, leur erreur est en partie la faute du poëte. Il ne devait* pas donner à un homme qu'il fallait détester, des qualités si brillantes, qu'à tout prendre, les lecteurs séduits ne fussent pas fâchés de lui ressembler. Quoi qu'en dise Aristote, il ne faut point faire les hommes plus beaux qu'ils ne sont, quand cela va à diminuer l'horreur utile d'un mauvais caractère. Il ne faut point faire du vice et de la vertu un alliage qui les fasse confondre, et qui surprenne pour l'un l'admiration qu'on ne doit qu'à l'autre.

1. L'objection n'est pas très-juste. Le dessein, c'est-à-dire l'objet moral du poëte, ce qu'il veut prouver, n'est rien du tout, quant à la poésie. Les commentateurs lui prêtent, à ce sujet, mille fantaisies bizarres qui ne font rien à la valeur du poëme. C'est comme la clef que Le Tasse a donnée de sa *Jérusalem délivrée*. Quand d'autres en auraient donné des explications aussi chimériques, en quoi cela pourrait-il amoindrir la *Jérusalem?* Quant au dessin poétique proprement dit, il est très-net dans l'*Iliade*, et l'objection de Lamotte ne s'y applique pas du tout.

Venons à la troisième opinion, la plus respectable de toutes, puisque c'est celle d'Aristote, du P. Le Bossu, et de Mme Dacier. L'*Iliade* n'est, selon eux, qu'une fable, semblable au fond à celles d'Ésope, pour faire entendre que le grand intérêt d'un parti est la bonne intelligence. Je n'ai point prétendu qu'on ne pût tirer cette vérité de l'*Iliade*, quand on en a bien envie; et je me suis contenté de dire qu'elle y était noyée dans la quantité et dans la longueur des épisodes. Je n'emploierai pour me justifier que les propres paroles avec lesquelles Mme Dacier excuse Platon, qui regardait les poëmes d'Homère, comme des piéges tendus à la vertu, et je la remercie de m'avoir fourni elle-même une apologie si judicieuse.

« Pour excuser Platon, on peut dire qu'il n'a pas regardé l'*Iliade* comme Aristote en tant * qu'une fable, ou une instruction déguisée sous l'allégorie d'une action; il ne l'a considérée que par parties; et il a cru qu'avant que la plupart des gens eussent démêlé cette fable dans l'étendue de son poëme, ces parties plus frappantes pourraient réveiller des passions que la philosophie, et surtout la sienne, travaillait à détruire. »

J'ai donc pensé là-dessus comme Platon, et je me fais honneur d'avoir rencontré la vérité avec un homme dont Cicéron aurait fait gloire de partager les erreurs. Mais il en faut encore tirer plus de fruit, en prouvant que c'est un principe assez frivole, de faire de la fable le fond essentiel du poëme épique.

Premièrement cette fable prétendue est très-vicieuse, dès qu'elle ne frappe pas sensiblement tous les hommes, dès que l'inconvénient des parties épisodiques est plus grand que le fruit du dessein principal, et que ce dessein principal ne peut être démêlé qu'à peine par la plupart des gens. Pourquoi nous faire une longue énigme d'une vérité simple? en avons-nous si peu à apprendre, qu'il faille inventer un art pour nous en instruire avec de si grands circuits?

Il n'en est pas de même des fables d'Ésope; l'action en est courte et débarrassée d'épisodes, et la vérité morale en est claire. * C'est vouloir perdre tout le fruit de ces allégories, que de les transplanter de cette brièveté également agréable et

instructive, dans une longueur ordinairement confuse et ennuyeuse.

En second lieu, la fable, dès qu'elle ne consiste que dans une réflexion qui naît d'une action, se trouvera toujours dans quelque événement qu'on raconte; car toute action est l'effet d'une vertu ou d'un vice. Si c'est l'effet d'une vertu, c'est cette vertu qu'on propose à suivre. Si c'est l'effet d'un vice, c'est ce vice qu'on veut faire éviter. Il n'y a point d'action historique, si bizarre qu'elle puisse être, qui ne donne lieu à quelque vérité morale; et, en ce sens, nos poëmes dramatiques qui n'ont été faits la plupart que dans le dessein de toucher par des aventures tragiques, ou de divertir par des mœurs ridicules, sont des fables, c'est-à-dire des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action. Les auteurs n'y ont pas pensé; mais telle est la nature d'une action, si elle est vraisemblable, que l'on en peut tirer toujours quelque vérité. A l'entendre ainsi, les historiens même font des fables[1].

Du poëme épique. — La première différence du poëme épique* et du poëme dramatique, c'est que, dans l'un, le poëte raconte lui-même toute l'action; et que, dans l'autre, le poëte fait agir et parler les personnages. Selon cette idée primitive, la *Pharsale*, le *Lutrin*, et même nos romans, quoiqu'en prose, ne sont-ils pas des poëmes épiques? Il est vrai, comme je l'ai dit, qu'ils ne sont pas de la même espèce que l'*Iliade* et que l'*Odyssée*, et si l'on restreint l'idée du poëme épique à la constitution particulière de ces deux poëmes, la *Pharsale* et le *Lutrin* ne seront plus *épiques;* il faudra leur chercher une autre dénomination.

Ne disputons point des noms, et ne songeons qu'à éclaircir les choses. La politesse m'engage à m'accommoder aux définitions de Mme Dacier, sans vouloir l'assujettir aux miennes: et j'aurais de bon cœur la même déférence pour son mérite que pour son sexe.

En prenant donc ce terme d'*épique* pour ce qu'il lui plaît de le faire valoir, je dis seulement qu'on peut faire des poëmes,

1. Cette conclusion est très-juste; elle montre que l'objection faite sur le dessein du poëte n'a qu'une valeur médiocre.

qui sans être épiques, ne laisseraient pas d'être également, quoique autrement agréables. La *Pharsale*, si Lucain était d'ailleurs aussi judicieux que Virgile, plairait par l'importance des événements, et par la grandeur des personnages. Le *Lutrin* plaît par une satire fine, et par une conduite riante * et ingénieuse, qui n'est pas moins l'effet du génie, que le plus grave sublime [1].

Mais nous avons des poëmes épiques, à prendre ce terme dans toute sa rigueur. En vain prétend-on qu'Homère doit passer pour parfait dans ce genre, puisque personne ne l'a surpassé, ni même égalé. La plupart des savants donnent la préférence à Virgile; bien des gens la donnent encore au Tasse. Ce qu'il y a de plus reçu, c'est que notre nation a été malheureuse en ce genre et que nous y sommes demeurés bien audessous d'Homère. Voyons si cette opinion est équitable ou injuste; et, sous prétexte de rendre une justice exacte à nos écrivains, n'exagérons pas nous-mêmes notre défaite.

J'ai examiné le *Clovis* et le *Saint-Louis*, les deux meilleurs poëmes de notre langue, que personne ne lit plus, et qui sont tombés dans un mépris dont on ne sait guère les causes. Tâchons, s'il se peut, de les découvrir.

Ces deux poëmes ne manquent d'aucune des conditions qu'on prétend essentielles à l'épopée. Ils sont l'un et l'autre une fable. L'un ne tend qu'à faire voir que la Providence arrive toujours à ses fins, malgré les obstacles que les passions des hommes y opposent; et l'autre fait entendre qu'il n'y a rien d'impossible à la piété conduite * par le courage. Ils ont l'avantage de commencer tous deux comme l'*Odyssée*, par le milieu de l'action, et de satisfaire la curiosité sur le reste, par des récits ingénieusement amenés. Ils m'ont paru de beaucoup meilleurs que l'*Iliade*, par la clarté du dessein, par l'unité de l'action, par des idées plus saines de la divinité, par un discernement plus juste de la vertu et du vice, par des caractères plus beaux et mieux soutenus, par des épisodes plus intéressants, par des incidents mieux préparés et moins prévus, par

1. Toute cette discussion sur la valeur des noms est excellente.

ces sortes de savants sont sujets à raisonner peu solidement? Voudrait-elle jeter des soupçons sur sa propre logique[1]?

Découvrons ici quelques artifices ordinaires à ceux qui disputent. L'intérêt qu'ils prennent à leur opinion leur fait employer sans scrupule tous les détours qui la favorisent. Ils entassent avec soin, ils allèguent avec hauteur les témoignages qui sont pour eux; et ils affaiblissent ou ils dissimulent ceux qui leur sont contraires. Ils donnent pour approbation totale de leur sentiment, ce qui ne l'est qu'en partie. Ils cherchent entre ceux qui ont soutenu la même cause que leurs adversaires, quelque auteur dont le nom ne soit pas révéré du public, et ils le citent dédaigneusement en preuve que la cause n'est pas bonne, comme si l'on ne pouvait pas défendre mal une bonne cause, et que dès qu'un homme, faute de prudence ou de lumière, n'y a pas réussi, il n'était plus permis de * la reprendre avec de meilleures raisons. Ils font plus. Ils abusent des bons ou des mauvais succès qu'un auteur a eus dans un genre, pour relever ou pour décrier ce qu'il a fait dans un autre. Ils donnent, par exemple, un médiocre poëte pour un mauvais critique, et un bon poëte pour un raisonneur exact, comme si l'un suivait toujours de l'autre. Le préjugé s'y prend ainsi. Il juge de l'ouvrage par l'auteur, au lieu que la raison juge de l'ouvrage par l'ouvrage même. Mme Dacier n'a-t-elle pas compté sur le préjugé, en ne citant de censeurs d'Homère, que Desmarets et M. Perrault? Et pourquoi a-t-elle pris garde à n'en point nommer de plus accrédités? parce qu'elle sait que la plupart des lecteurs s'arrêtent aux noms, et qu'elle a voulu les prendre par leur faible[2].

Du droit d'examiner. — C'est ce partage de sentiments qui, selon moi, nous fait rentrer dans tous les droits de l'examen. Mme Dacier prétend qu'il n'en est pas ainsi; « que l'affaire est vidée, et qu'il n'y a plus qu'à soumettre son jugement à l'approbation de tous les siècles. » Mais en supposant même cette approbation universelle aussi vraie qu'elle est fausse, je de-

1. Sorte de subjection extrêmement pressante, et à laquelle il était bien difficile que Mme Dacier répondît rien de solide.

2. Excellent examen, et qu'on peut vérifier tous les jours.

mande à Mme Dacier quelle est sa pensée. Veut-elle que * nous admirions aveuglément Homère sur la foi de nos ancêtres? et que sans aucun égard aux répugnances de notre raison, nous nous refusions jusqu'à la liberté d'y sentir quelques fautes? Si c'est là sa prétention, et que les hommes y souscrivent, qu'arrivera-t-il? Homère aura acquis dans trois mille ans d'ici un nouveau nombre de panégyristes, sans que le moindre critique les interrompe. Ne ferait-on pas valoir alors les six mille ans d'approbation, comme aujourd'hui l'on fait valoir les trois mille? Vous voyez bien pourtant qu'il en faudrait retrancher la moitié, puisque les derniers trois mille ans seraient le fruit de la soumission aveugle aux premiers suffrages, et nullement celui de l'examen.

Ce qu'on pourrait dire des trois mille ans que je suppose, ne peut-on pas l'appliquer aux trois mille ans déjà écoulés? Qui nous assure que les hommes n'ont pas fait de bonne heure le raisonnement de Mme Dacier, car il est bien digne des premiers âges? Qui nous a dit que les Grecs, cent ans après Lycurgue, n'ont pas cru l'affaire vidée, et qu'ils ne se sont pas fait un devoir de conserver à Homère ses premiers honneurs? Qu'on nous marque donc au juste combien il faut de siècles pour ôter aux hommes la liberté de juger d'un ouvrage d'esprit[1]. *

Mais j'aime mieux croire que les anciens ont examiné; et je prétends seulement que ce droit n'est pas éteint pour nous. Nous pouvons prononcer sur les ouvrages d'esprit de tous les temps; on pourrait même mépriser Homère (ce que je ne fais pourtant pas) en toute sûreté de conscience; et il n'y a rien qui captive notre jugement sur son mérite.

Soyons encore plus hardis, et allons jusqu'où la raison nous mène. Quand il n'y aurait point de partage sur Homère, un homme pourrait réclamer lui seul contre tous les siècles; et si ses raisons étaient évidentes, les trois mille ans d'opinion contraire n'auraient pas plus de force qu'un seul jour. A la vue des premières expériences de la pesanteur de l'air, qu'a servi le long règne de l'horreur du vide?

1. Raisonnement très-ingénieux, où, du reste, il était bien facile d'avoir raison contre la prétention impertinente de Mme Dacier d'interdire à notre intelligence un nouvel examen de ce qui est une fois reçu.

De l'unité d'action. — L'unité d'action fait sans doute un fort bel effet dans un poëme. Il faut bien de l'art au poëte, pour arranger son action de manière qu'elle croisse toujours, qu'elle intéresse de plus en plus à mesure qu'elle avance, et que les épisodes qu'il y mêle, en paraissent des parties nécessaires. C'est aussi un grand plaisir pour le lecteur d'embrasser * un grand nombre d'incidents et d'images sous le même point de vue. Aussi ai-je cru que le poëme, à parler en général, ne devait être que le récit d'une seule action. Mais comme il est dangereux, en matière d'ouvrages d'esprit, d'établir des règles exclusives qui feraient tout faire sur le même modèle, et qui nous priveraient par là des espèces nouvelles qui pourraient avoir aussi leur beauté, j'ai ajouté que peut-être la vie entière d'un héros maniée avec art, et ornée des beautés poétiques, serait un sujet raisonnable de poëme[1].

Mme Dacier, toujours couverte de l'autorité d'Aristote, comme de l'égide de Minerve, combat avec chaleur cette conjecture. Le *peut-être* méritait, ce me semble, quelque modération; mais son zèle pour les règles anciennes n'en connaît point; et malheur, avec elle, à qui entreprend de les étendre.

Mon sentiment n'est pourtant pas sans preuve; il est même autorisé par l'expérience. Personne ne nie que les *Aventures de Télémaque* ne soient un poëme en prose[2]. L'action de ce poëme n'est pas de chercher et de trouver Ulysse; on voit bien que ce n'est que l'occasion de commencer les voyages, et le prétexte de les finir. L'action, ce sont donc les voyages mêmes * et ces aventures successives qui donnent lieu chacune à quelque instruction; ce sont autant de petites fables liées les unes aux autres, qui renferment toutes leur vérité particulière. Cependant cette multiplicité d'action n'empêche pas que les *Aventures de Télémaque* ne soient un poëme agréable, et, selon presque tout le monde, plus agréable que l'*Iliade* même.

On me demande sans doute un exemple plus antique; car les

pas. Un examen attentif de ce qui se passe tous les jours sous nos yeux suffit à en démontrer la justesse.

1. Oui; seulement ce poëme n'est pas ce qu'on appelle un poëme épique.

2. Ceux qui n'admettent pas le poëme en prose le nient avec raison.

modernes ne font pas preuve. Eh bien, les *Métamorphoses* sont un poëme, qui contient, à quelque égard, l'histoire du monde jusqu'à Auguste[1]. Malgré cette multiplicité d'action, on les lit toujours avec plaisir, tandis que l'*Iliade* est abandonnée, quoiqu'admirée; et j'oserai dire qu'Ovide a mieux connu qu'Homère la nature de la fable. La plupart des allégories dont son poëme n'est qu'un tissu sont courtes, et l'instruction en est assez claire. Se plaindra-t-on qu'il nous ait donné l'image de plus de deux cents vérités, dans le même espace qu'Homère a pris pour en peindre une seule ?

Ce ne sont pas là des poëmes épiques, me dit-on ; je le veux bien, mais ce sont des poëmes. Appelez-les d'ailleurs comme il vous plaira, pourvu que vous conveniez qu'ils peuvent faire autant de plaisir que ceux d'Homère. *

J'avais conclu mon raisonnement sur le poëme, en disant que je trouvais arbitraire le choix de la matière, et même celui de la forme qu'on lui veut donner; mais qu'il était essentiel de plaire toujours par quelque endroit, soit en attachant l'esprit par l'importance des événements, soit en touchant le cœur par les passions des personnages, soit en amusant simplement par la variété et les grâces du sujet. Mme Dacier ne cite mes paroles que jusqu'au *mais*, sans y ajouter même le moindre petit *etc.*, et c'est là un des avantages injustes que prennent d'ordinaire ceux qui disputent.

Ce que Mme Dacier fait sans mauvaise intention, d'autres le font souvent en fraude; ce sont, pour ainsi dire, de petites ruses de guerre. On choisit un passage de son adversaire, qui, raisonnable avec ce qui le précède ou ce qui le suit, devient ridicule quand il est isolé. Alors on étale des raisons victorieuses contre ce passage ainsi dépouillé; et l'on n'a pas plus de peine à en triompher, qu'Hector n'en eut à tuer Patrocle, quand Apollon lui eut ôté ses armes; mais, comme le dit à peu près Patrocle à son ennemi, il n'y a qu'à rougir d'une pareille victoire[2]. *

1. Cet exemple est beaucoup mieux choisi que le précédent : il ne laisse rien à désirer. C'est, en effet, le modèle de ces poëmes, que quelques-uns appellent *cycliques*, qui diffèrent de l'épopée sévère, parce que l'action n'y est pas une.
2. Très-bonne observation, et très-bien exprimée.

Des surprises. — J'ai souhaité dans Homère un art qu'il me paraît avoir négligé, celui de préparer les événements sans les faire prévoir, de manière que quand ils arrivent, on en soit surpris sans en être choqué. Je n'ai point été content d'entendre Jupiter, au milieu de l'*Iliade*, faire l'abrégé exact du reste de l'action. Mme Dacier dit pour première excuse, que cela se passe entre Jupiter et Junon, comme si pour cela l'affaire en était plus secrète pour le lecteur, et qu'il n'entrât pas en tiers dans la confidence divine[1].

Elle ajoute qu'on ne laisse pas d'avoir encore du plaisir à la représentation d'une tragédie qu'on a déjà vue, et qu'ainsi ces surprises que je demande ne sont pas nécessaires. Ceci, si je ne me trompe, est un bon sophisme que je vais tâcher de développer.

On peut avoir deux sortes de plaisir à la représentation d'une tragédie. D'abord, celui de prendre part à une action importante qui se passe la première fois sous nos yeux, d'être agité de crainte et d'espérance, pour les personnages à qui l'on s'intéresse le plus; et enfin de partager leur bonheur ou leur infortune, selon qu'ils triomphent ou qu'ils succombent. *

Voilà le premier plaisir que le poëte doit avoir en vue de procurer à ses auditeurs, en leur ménageant de ces surprises pathétiques qui excitent la terreur ou la pitié. Le second, c'est la vue de l'art même que l'auteur a employé pour exciter le premier.

Il est vrai que quand on a déjà vu une pièce, on n'a plus ce premier plaisir de la surprise, du moins dans toute sa vivacité; mais il reste encore le second, qui n'a de lieu qu'autant que le poëte a travaillé heureusement pour exciter l'autre; car c'est sur cette obligation indispensable que l'on juge de son art.

L'art est donc de ne dire à l'auditeur que les choses dont il faut l'instruire, et de ne les dire qu'à mesure que le dessein de le toucher l'exige. Et quoiqu'on les sache déjà quand on relit

1. Mme Dacier se trompe visiblement ici. Il est évident que, peu au courant des inventions de la littérature moderne, elle n'a pas su ce que Lamotte voulait dire quand il a parlé de *surprises*.

l'ouvrage, on goûte encore le plaisir de ce même arrangement que l'art demandait.

Il s'ensuit de là, que tout poëme doit être disposé pour la première impression. S'il ne l'est pas, au lieu de deux plaisirs que j'en attendais, il me fait deux sortes de peines : l'une, de demeurer froid où je devrais être ému; l'autre, de sentir le défaut qui est la cause de mon ennui. Voilà ce que j'ai éprouvé dans l'*Iliade;* je n'étais point intéressé par les aventures, et je souffrais de ces préparations glaçantes qui m'empêchaient de l'être[1].*

Des dieux. — Il faut encore combattre ces dieux de l'*Iliade;* ces dieux « que les géants entreprirent autrefois de chasser du ciel, et qui auraient été dépossédés en effet, si les géants eussent alors atteint l'âge d'homme. » Je suis bien loin d'avoir une haute idée de ces dieux; je ne crois pas qu'il faille entasser Ossa sur Pélion pour les vaincre : en vain les géants, et même en âge d'homme, se rangent aujourd'hui de leur parti; tout pygmée que je suis, je me flatte d'en venir à bout sans effort, et je ne tirerai pas vanité de ma victoire.

Qu'est-ce que des dieux qui n'ont point fait l'homme? ai-je dit, en commençant l'énumération de leurs misères. « M. de Lamotte, répond à cela Mme Dacier, devait se souvenir qu'Homère appelle presque toujours Jupiter, le *père des dieux et des hommes.* » J'ai peine à comprendre qu'elle ait voulu dire ce qu'elle dit en effet. Quoi donc! selon elle, Homère aurait cru sérieusement Jupiter, le créateur des dieux et des hommes? Il l'aurait cru le père de Saturne, dont il était né, et qu'il avait chassé du ciel? Il l'aurait cru le père de Junon, sa sœur et sa femme? de Neptune et de Pluton ses frères? le père même des Nymphes qui prirent soin de son enfance, et des géants * qui lui firent la guerre? En vérité, il n'est pas possible que ce soit là la pensée de Mme Dacier : mais aussi, si ce ne l'est pas, en quel sens oppose-t-elle au premier reproche que je fais aux dieux d'Homère, ce titre tant répété dans l'*Iliade*, de *père des dieux et des hommes?*

Ce n'est pas la seule contradiction que lui coûte l'envie de

1. Lamotte se trompe ici à son tour. L'analyse qu'il fait du plaisir que nous ressentons à la vue d'une pièce est fort incomplète et inexacte.

relever la majesté de Jupiter: car elle abandonne volontiers les dieux inférieurs, et elle ne prend à cœur que l'intérêt du maître des autres. C'est, selon elle, sa volonté seule qui faisait le Destin; mais en ce cas, je demande quel était donc le Destin, avant que Jupiter fût né? quel était le Destin, quand ce dieu fut enchaîné par les autres dieux, et qu'il courut risque de perdre l'empire du monde, si Thétis et Briarée ne l'eussent secouru? Quel était le Destin, quand il se laissa tromper sur le mont Ida par sa femme et par le sommeil? Surprise dont le pauvre dieu fut si honteux et si fâché, qu'il s'en fallut peu que Junon n'en eût les fers aux pieds, et ne fût suspendue en cet état au milieu des airs, en punition de son audace.

Mme Dacier fait encore valoir comme un grand trait de divinité, que Jupiter avait autrefois chassé la Discorde du ciel, en jurant qu'on ne l'y verrait jamais. C'est* une contradiction manifeste d'Homère. Si la Discorde était bannie du ciel, d'où vient donc que le trouble régnait plus que jamais entre les dieux? D'où vient qu'ils se querellent, qu'ils s'outragent et qu'ils se battent? D'où vient que Jupiter même n'a pas la paix dans son ménage? Si tout cela se fait sans la Discorde, il aurait pu s'épargner la peine de la précipiter de l'Olympe.

Encore quelques exemples; ils sont plus sensibles que les raisons.

On prétend que Jupiter n'exauce point les désirs injustes. Que fait-il donc quand il se rend à la prière de Thétis, qui lui demande, selon les vœux d'Achille, que les Grecs périssent pour satisfaire à son dépit?

Dans le conseil des dieux, Jupiter veut irriter Junon; Junon s'emporte contre lui; elle ne veut pas avoir fatigué ses chevaux en vain, et elle ne saurait pardonner aux Troyens. Jupiter en est indigné, et cependant il consent qu'elle fasse comme elle l'entendra. Accord entre eux de s'abandonner mutuellement les peuples qui leur sont les plus chers; enfin, Minerve, la plus sage des déesses, va, par l'ordre de Jupiter, conseiller et persuader le crime à Pandarus, qui ne songeait pas à mal. Ainsi Jupiter est faible et injuste, Junon cruelle et acariâtre, et Minerve perfide.

Jupiter dit à Mars qu'il est le plus méchant * des dieux, et que c'est le fruit des beaux exemples de sa mère. Si Scarron avait voulu faire une *Iliade* burlesque, il aurait souvent trouvé les choses toutes faites.

Minerve elle-même blasphème contre Jupiter : elle fait entendre que sans elle il n'aurait pu retirer Hercule des enfers où il était descendu par l'ordre d'Eurysthée, et qu'elle est bien fâchée de lui avoir rendu ce service; mais on lui laisse tout dire et tout faire : il n'y a pour elle ni menaces, ni châtiment; et, selon Mars, c'est l'enfant gâté de Jupiter. C'est pourtant cette Minerve qu'on veut nous donner pour la sagesse souveraine.

Mars entre en fureur, en apprenant la mort de son fils Ascalaphe. Minerve l'arrête, lui peint la colère de Jupiter, et dit que le dieu confondra l'innocent avec le coupable, et les punira tous. Voilà une belle idée de la justice divine.

La destinée a condamné Sarpédon à mourir par les mains de Patrocle, et Jupiter hésite encore s'il doit l'abandonner ou le sauver. Jupiter est-il lui-même la Destinée? S'il l'est, Sarpédon n'est pas encore condamné; et s'il n'est pas la Destinée, il est inutile qu'il délibère.

Iris dit de son ambassade à Achille, que le fils de Saturne même n'en a aucune connaissance. Jupiter n'est donc pas le * Destin; car il n'ignorerait pas ses propres décrets.

Jupiter craint qu'Achille ne renverse les murs d'Ilion contre l'ordre des Destinées. Il s'avise d'un fort mauvais expédient pour fortifier les Troyens, en permettant aux dieux de se mettre de la partie. Il semble même que les dieux qui se déclarent pour les Grecs, soient plus forts que les autres. Ainsi Jupiter qui ne peut, dit-il, voir périr tant de vaillants hommes sans compassion, ne fait que rendre le combat plus sanglant, sans le rendre plus égal. Est-ce là la souveraine sagesse, ou la souveraine imprudence?

Jupiter sent son cœur pénétré de joie, de voir les dieux divisés et combattants l'un contre l'autre. Ce Jupiter est l'Achille des dieux : il imite bien par cette férocité le héros qu'il protége.

Ce n'est là que la moindre partie des absurdités théologiques

d'Homère. L'allégorie n'a pas assez de ressources pour sauver tout cela; n'aurait-on pas plutôt fait de passer condamnation de bonne grâce [1].

Mais puisque Mme Dacier ne reconnaît pas aisément la raison dans ma bouche, qu'elle se rende du moins aux autorités qu'elle respecte. Longin et Cicéron n'ont pas seulement condamné les dieux d'Homère, ils ont condamné Homère de les avoir faits* tels. Platon et Pythagore le croyaient éternellement puni de ses licences impies. Parlons le langage de Mme Dacier : « L'affaire est vidée; il n'y a plus qu'à soumettre son jugement à celui de tant de grands hommes. »

J'avais exposé mes scrupules sur ces dieux de l'*Iliade* à M. Despréaux; et j'ai rapporté un sentiment singulier qu'il employa au lieu d'allégorie, pour justifier Homère. C'est qu'il avait égayé son poëme aux dépens des dieux en leur faisant jouer la comédie dans les entr'actes de son action.

Mme Dacier se récrie d'abord contre mon infidélité. Je révèle les secrets d'un ami après sa mort! Voilà un zèle fort louable, s'il était bien placé; mais qu'est-ce au fond que ce secret que je révèle? Un sentiment indifférent de critique, et dont tout l'inconvénient pouvait être que Mme Dacier n'en aurait pas si bonne opinion du jugement de M. Despréaux. Du reste, en quoi intéresse-t-il l'État, les mœurs, ou la mémoire même de ce grand poëte? Je ne sais pas comment on peut pousser ainsi la morale jusqu'à la superstition, et s'accommoder en même temps de celle d'Homère.

Mais c'est peu que Mme Dacier me croie infidèle, elle ajoute ironiquement que je ne saurais mentir; et toute la grâce qu'elle me fait ensuite, c'est de me croire * visionnaire plutôt que

1. Lamotte a raison au point de vue philosophique. L'a-t-il également au point de vue littéraire? cela est douteux. Du moment qu'on fait agir Dieu dans un poëme, il faut absolument, pour le rendre intéressant, lui prêter nos passions et nos sentiments. Rien de plus froid, en poésie, qu'un Dieu abstrait et immuable, tel que nous le représente la philosophie. — Par rapport à l'histoire, Lamotte a tout à fait tort. Homère n'a pu donner à ses dieux un autre caractère ni d'autres allures que celles que leur donnait de son temps l'opinion publique. Il est donc absurde de lui demander des idées qu'on n'a eues en ce monde que douze ou quinze cents ans après lui.

menteur. Cela m'accommode encore mieux, et je la remercie de la peine qu'elle se donne pour me disculper d'un mensonge impudent.

« M. Despréaux lui avait donc dit (c'est le commentaire de Mme Dacier), et j'ose l'assurer comme si j'avais été présente; car je sais quel était son sentiment sur cela, et ses amis le savent comme moi; il lui avait dit qu'Homère s'était servi très-heureusement de ce que la théologie de son temps avait publié des dieux, et qu'il l'avait fait entrer dans son poëme, en premier lieu pour le rendre plus merveilleux, car c'est à quoi la présence des dieux est très-nécessaire; et ensuite pour égayer sa matière en certains endroits, et pour adoucir le ton sévère des combats. »

Mme Dacier l'assure, comme si elle avait été présente; et moi j'assure, parce que j'étais présent, que M. Despréaux s'est servi des propres termes d'*égayer sa matière aux dépens des dieux*, *et de leur faire jouer la comédie.* Il ne reste plus à Mme Dacier qu'à me donner un démenti plus sérieux, ou, ce qu'elle aurait déjà dû faire, à interpréter, selon sa pensée, les termes propres que je rapporte; elle en a bien interprété d'autres aussi difficiles.

Pourquoi ne s'est-elle pas servie de cet art si familier aux commentateurs, de trouver toujours le sens dont on a besoin * dans les passages qui embarrassent le plus? Pourquoi sa politesse ne lui a-t-elle pas fourni une de ces subtilités, dont son admiration pour Homère fait un si grand usage?

Elle aurait pu dire encore qu'on ne dit pas toujours exactement ce qu'on pense; qu'on s'accommode dans la conversation à la faiblesse de ceux à qui l'on parle; et que les paroles de M. Despréaux n'étaient qu'une condescendance honnête pour mes scrupules.

Par exemple, quand je récitai à Mme Dacier le VIe livre de mon *Iliade*, elle eut l'honnêteté d'y reconnaître l'esprit d'Homère, et la modestie de me dire sur mes vers que la prose ne pouvait pas s'élever à tant de noblesse. Si je rapportais cela, sans qu'elle fût en état d'en convenir, ses amis qui savent ses sentiments, me soutiendraient que cela est impossible; ce-

pendant rien n'est plus vrai, et s'il m'est permis de citer un de mes vers traduit de l'*Iliade*, il me semble

Que la divine voix frappe encor mon oreille[1].

Des héros. — Les héros de l'*Iliade* ne sont pas plus dignes d'estime que les dieux. Je leur ai reproché une vanité grossière, une colère brutale, de l'impiété et de la cruauté. Mme Dacier* songe d'abord à les sauver du premier reproche, par une belle réflexion de Plutarque, qui marque expressément cinq occasions où il est permis de parler magnifiquement de soi. Plutarque peut avoir raison, sans que Mme Dacier l'ait : car les cas et les exemples mêmes qu'il cite désignent seulement les exceptions de la loi générale, qui ne souffre pas qu'on se loue soi-même ; au lieu que dans l'*Iliade*, l'usage général est de se louer sans scrupule, et qu'à peine y trouverait-on cinq occasions où les héros les plus modestes s'en dispensent.

Ce qu'il y a d'étonnant, c'est que ces mêmes héros que Mme Dacier ne peut pas souffrir qu'on accuse de vanité, elle veut bien qu'on les trouve insolents, cruels et impies ; c'est dommage que Plutarque n'ait pas imaginé quelque occasion où il soit permis de l'être ; on ne s'en serait pas tenu à les disculper de vanité, cela n'en valait pas la peine. Des insolents, des cruels et des impies peuvent bien encore être vains, sans se déshonorer davantage.

Mme Dacier avoue donc que les héros de l'*Iliade* sont de fort malhonnêtes gens ; mais elle prétend qu'on n'a pas droit

1. Lamotte a raison contre Mme Dacier, et au fond et dans la forme. Il n'y a que sur le mot de Boileau qu'il a certainement tort. Indubitablement il a entendu ce mot dans un autre sens que Boileau ne l'a dit. Les termes mêmes que cite Lamotte peuvent s'entendre dans celui que dit Mme Dacier ; et, comme ce sens est aussi conforme à l'histoire qu'à tout ce que nous savons des jugements de Boileau sur ce sujet, il n'est pas possible d'admettre celui que Lamotte semble proposer, savoir qu'Homère aurait, de propos délibéré, employé les dieux à remplir les intervalles de son drame, et à en faire des pantins pour amuser les spectateurs. Si Boileau s'est réellement servi des mots cités par Lamotte, il les prenait par rapport à lui-même, pour exprimer le peu d'estime qu'il faisait de divinités si éloignées de la perfection, et non par rapport à Homère, qu'il métamorphoserait par là, contre toute probabilité et toute croyance historique, en un philosophe railleur, une sorte de Rabelais des temps héroïques, livrant à la moquerie publique les dieux de son temps et de son pays.

de le reprocher à Homère, parce que, selon la nature de la fable, les premiers et même les seuls personnages d'un poëme épique peuvent être violents, perfides, dénaturés * et brutaux. J'en conviens, madame, et je sais la différence qu'Aristote établit entre la bonté morale et la bonté poétique d'un caractère. La bonté morale ne se trouve que dans la vertu, et la bonté poétique peut se trouver dans le vice même bien imité. Je sais, de plus, que ce philosophe, pour mieux éclaircir sa pensée, fait à tout le sexe un outrage impardonnable : il dit que les femmes mêmes peuvent être bonnes poétiquement.

Aussi, madame, ce que j'ai trouvé mauvais dans l'*Iliade*, ce n'est pas que les personnages soient fous, mais que ceux même qui nous sont donnés pour sages, se démentent à chaque instant, et qu'ils manquent de cette bonté poétique qui consiste dans l'uniformité du caractère.

Par exemple, j'avais cru voir évidemment dans Hélénus, dans Hector et dans Diomède, des imprudences qui les dégradent. Vous croyez voir évidemment aussi que je me suis trompé, et que la sagesse d'Homère n'a jamais plus brillé que dans l'endroit même où j'ai senti qu'il s'égare. Il faut donc que l'évidence de l'un ou de l'autre ne soit qu'une pure illusion. Voyons de bonne foi, madame, à qui l'illusion demeurera.

Hélénus conseille à Hector de rallier les troupes, de rétablir le combat, et lui ordonne d'aller ensuite à Troie, avertir Hécube d'offrir un sacrifice à Minerve. En quoi, s'il vous plaît, faites-vous consister la sagesse d'Hélénus? dans le conseil de rétablir le combat? il est en effet fort bon; mais pourquoi l'ordre d'aller à Troie dès que le combat sera rétabli? Hector sera-t-il moins nécessaire alors, pour profiter de l'avantage regagné? Que deviendra vraisemblablement sa victoire, s'il ne la poursuit; et puisque l'on a osé fuir en sa présence, y a-t-il lieu d'espérer qu'on sera plus ferme quand on ne le verra plus. Il fallait, dites-vous, envoyer pour le sacrifice qui, par parenthèse, ne produit rien, un homme aussi autorisé qu'Hector. Quoi donc, madame, n'y avait-il pas des hérauts dans l'armée, des hommes destinés exprès pour faire ces fonctions? Quand Pâris doit combattre contre Ménélas, et qu'il faut aller avertir

Priam de venir offrir un sacrifice et jurer la paix aux conditions convenues, lui envoie-t-on d'autres hommes que ces hérauts, quoique Hector eût pu alors abandonner l'armée sans imprudence, puisqu'on avait suspendu les combats? En vérité, plus je médite, plus je suis frappé de l'imprudence d'Hélénus.

Voyons à présent, madame, si Hector a plus de raison. Il obéit, dites-vous, à son frère qui était devin et, par conséquent, très-respectable. * Ne semble-t-il pas qu'il fallût se soumettre aveuglément aux ordres de ces devins? Polydamas était devin aussi : et cependant lorsque dans la suite de l'*Iliade* il conseille à Hector de rentrer dans Troie, et qu'il lui annonce de l'air le plus prophétique les malheurs qui arriveront, s'il s'obstine à demeurer hors des murs, malheurs qui arrivent en effet (ce qui prouve en passant que Polydamas était mieux inspiré qu'Hélénus, dont l'ordre n'a point eu de suite); Hector résiste sans scrupule à Polydamas, et il traite hardiment de chimère son inspiration prétendue. Hector est bien malheureux en conduite : il résiste quand il faudrait obéir, et il obéit quand il faudrait résister; ses révoltes et ses soumissions sont également des imprudences.

Pour Diomède, qui s'amuse à écouter des histoires et à changer d'armes avec Glaucus, il me semble que son tort est aussi manifeste que celui des autres. Vous alléguez avec M. Dacier trois raisons pour sa défense : l'hospitalité qui lui fait prêter une si longue audience à Glaucus, l'indignité qu'il y aurait eu de se battre contre son hôte, et enfin la langueur du combat qui lui donne le loisir de converser. Ces raisons, madame, ne me paraissent dignes ni de vous ni de M. Dacier. Diomède ne découvre que Glaucus est son hôte, que * par la première faute qu'il fait de l'interroger sans le connaître, et d'en essuyer même un grand lieu commun de morale avant les premiers éclaircissements. La raison de ne pas combattre son hôte n'engageait point Diomède à perdre un temps précieux ; il n'avait qu'à porter le carnage d'un autre côté. Enfin, ce n'était pas la langueur du combat qui donnait à Diomède le loisir de la conversation, c'était la conversation imprudente qui faisait languir le

combat; et Diomède était d'autant plus inexcusable que l'absence d'Hector lui livrait une victoire aisée.

Eh bien, madame, votre évidence est-elle toujours la même? Que répondez-vous de nouveau à ces nouvelles instances ? J'ai grande peur que vous ne vous en teniez à ce que vous avez déjà dit. « Ce que M. de Lamotte appelle une imprudence bien avérée, Eustathe l'appelle une chose heureuse, merveilleuse, charmante, instructive et admirablement bien placée. Qui est-ce qui balancera entre un tel censeur et un tel panégyriste ? » Otez les noms, madame, j'espère qu'on balancera du moins entre nos raisons.

C'en est assez, ce me semble, pour l'inégalité des caractères; car si le poëte grec est en faute dans une occasion à l'égard de trois personnages à la fois, * c'est une preuve morale qu'il n'est guère plus régulier sur les autres.

Mais il faut encore rappeler ici naïvement quelques actions et quelques sentiments de ces héros. Ils épargnent la peine de raisonner, et le fait même tient lieu de censure.

Hector a besoin du reproche de Sarpédon pour s'opposer à Diomède, qui fait depuis longtemps un grand carnage des Troyens. Nous a-t-on donné Hector pour un héros ou pour un lâche ?

Les héros d'Homère sont bien journaliers. Hector fuit souvent les héros grecs, et cependant il défie à présent les plus braves, sans qu'aucun se présente, pas même Diomède ni Ajax.

Idée dit par parenthèse aux Grecs, en leur faisant une proposition de la part de Pâris : « Plût aux dieux qu'il fût mort avant ce funeste voyage. » Un héraut peut-il parler ainsi du prince qui l'envoie.

Agamemnon tue un grand nombre de héros; mais, dans l'ardeur du combat, il s'amuse à en dépouiller plusieurs : à peine le pardonnerait-on à un soldat. Qu'on me dise quel est le caractère de tel héros qu'on voudra choisir de l'*Iliade*, je trouverai de lui plus d'une action et d'un discours qu'on ne prendrait pas pour être de lui. Homère a peint les hommes journaliers * comme ils sont, et souvent dissemblables d'eux-mêmes.

Je distingue dans le luxe, qu'on prétend que je loue scandaleusement, ce qui fait honneur à l'industrie de l'homme d'avec ce qui doit faire honte à sa vanité. Nous ne sommes pas excusables de nourrir notre orgueil de toutes les inventions des arts, de nous croire plus grands par les richesses et les ornements qu'ils nous fournissent; mais ces choses n'en sont pas moins innocentes en elles-mêmes : et si l'on ne les employait qu'à décorer le culte divin, à soutenir la majesté des rois, et à procurer au public des commodités et même des plaisirs innocents, il n'y aurait plus qu'à admirer sans scrupule les miracles de l'industrie, et à jouir avec reconnaissance de l'ingénieuse fécondité des arts.

Je veux bien qu'on félicite un siècle de les avoir ignorés, si les hommes en étaient* plus vertueux; mais qu'on ne leur fasse pas un mérite de leur ignorance, s'ils se sont livrés, sans luxe, à tous les désordres et à tous les crimes qu'on prétend que le luxe amène. Telle est la grossièreté des personnages de l'*Iliade*. Ils ne rendent point leur simplicité aimable par leur vertu; il semble plutôt que leurs vices fassent de leur simplicité même un nouveau défaut[1].

Des différents genres d'éloquence. — Homère a employé dans son poëme presque tous les genres d'éloquence : l'éloquence de l'histoire aussi bien que celle de la poésie, l'éloquence sentencieuse aussi bien que celle des passions. Je lui ai rendu sur tout cela l'honneur que j'ai cru lui devoir; je n'ai point dissimulé ses talents, et, si j'avais là-dessus quelque chose sur ma conscience, ce serait peut-être d'avoir trop déféré quelquefois à sa réputation. Mais Mme Dacier, qui ne veut point être troublée dans son ancienne admiration pour Homère, ne saurait digérer mes moindres censures. Je me serais donc trompée toute ma vie, se dit-elle apparemment à elle-même, si M. de Lamotte avait raison. La conséquence n'est pas bien difficile à

1. Toute cette réponse à Mme Dacier, en tout ce qui tient aux héros, est aussi juste que spirituelle; seulement Lamotte oublie trop qu'il ne s'agit pas de juger les hommes d'après le temps actuel et ce que nous exigeons d'eux aujourd'hui, mais de la vérité des portraits qu'Homère a peints tels qu'il voyait les personnages.

tirer : il a donc tort. Et voilà la * majeure secrète de tous les syllogismes de Mme Dacier.

De la narration et de la répétition. — On ramène encore ici l'Écriture sainte pour justifier la narration d'Homère des défauts que je lui impute, et surtout des répétitions. J'ai dit, dans ma première partie, ce que je pensais de ce parallèle, et, me réservant à faire un usage plus utile des livres saints, je prie Mme Dacier de trouver bon que je les écarte respectueusement d'une dispute aussi frivole que la nôtre. Qu'ont-ils à faire avec Thétis, qui chasse les mouches du corps de Patrocle, et avec Junon, qui se pare pour tromper Jupiter?

Elle n'a donc qu'à combattre simplement mes principes en eux-mêmes, qu'à examiner si, comme je l'ai dit, la narration du poëte et celle du simple historien doivent être différentes. Si celui-ci ne s'est pas acquitté de son devoir, quand il a dit exactement et nettement la vérité; et si celui-là n'est pas obligé de choisir, entre les choses vraisemblables, celles qui peuvent plaire et d'écarter tout l'indifférent pour rapprocher tout ce qui intéresse. Si ces principes sont faux, Homère est irréprochable; mais s'ils sont vrais, qu'on les lise dans Mme Dacier même, et qu'on le juge*.

Quintilien le loue d'une excellente précision sur cet endroit d'Antiloque à Achille : *Patrocle est mort*. Cette louange est très-juste; mais je l'emploie comme la meilleure censure de plusieurs autres endroits de l'*Iliade*, où le poëte s'appesantit sans égard sur les circonstances les plus indifférentes.

Rien ne décèle plus l'esprit des partisans outrés de l'antiquité, que l'envie de justifier jusqu'aux répétitions de l'*Iliade*. Ce serait une folie, après cela, d'espérer la moindre composition avec eux; nous aurions beau rabattre de nos dégoûts pour avoir la paix. Tant que nous serons ennuyés des répétitions, nous ne sommes pas dignes de leur alliance.

En vérité, ce préliminaire est bien difficile à passer. Le moyen de convenir qu'il ne soit pas mieux de dire qu'un messager s'acquitta fidèlement de sa commission, que de répéter mot pour mot le discours qu'on l'a chargé de faire, et que le lecteur sait déjà! Encore s'il n'y avait que cette espèce de répéti-

tion, on en serait quitte pour passer le discours déjà connu; mais il y en a plus de dix autres espèces beaucoup plus vicieuses, dont Mme Dacier n'a pas dit un mot, et sur lesquelles il lui faudra interroger Eustathe et Denys d'Halicarnasse, si elle entreprend de les justifier.* Homère, par exemple, décrit la manière dont Pâris s'arme pour combattre Ménélas, et il emploie ailleurs la même description pour un autre héros. Le même sacrifice revient plus d'une fois; la même peinture sert à plusieurs batailles. Dans le combat des dieux, un des combattants dit à son adversaire les mêmes fanfaronnades que quelque Grec a dit à un Troyen. Il n'y a que deux ou trois formules pour la mort de plus de deux cents hommes.

Qu'allègue-t-on pour sauver tout cela? Premièrement, la pratique d'Homère, qui avait plus d'esprit que nous. Cette raison est décisive; mais on veut bien encore nous en donner d'autres par surabondance de droit. « Ceux qui ont recueilli les ouvrages d'Homère n'ont point retranché ces répétitions : ils les ont donc jugées raisonnables. » Deux réponses : la première, que, hors les discours des messagers qu'il eût été facile de retrancher, il n'était pas possible de supprimer les autres répétitions, sans substituer quelque autre chose à la place; ç'aurait été faire un nouvel Homère. La seconde, qu'on respectait ses poëmes par d'autres endroits; qu'on rendait même une espèce de culte religieux à leur auteur; et qu'ainsi c'est la superstition, et non le plaisir, qui a conservé le tout. On ajoute que « ces répétitions n'ont pas ennuyé les* grands hommes qui ont jugé d'Homère. » Cela ne signifie autre chose, sinon que ces grands hommes n'en ont rien dit; et l'on qualifie gratuitement leur silence d'approbation. « Mais Macrobe, dit-on, les a louées expressément. » Je ne saurais qu'y faire : Macrobe et Mme Dacier n'empêcheront pas que la plupart des hommes n'en soient blessés; et, ce qu'il y a de pis, qu'ils ne rendent de bonnes raisons de leur dégoût.

Mme Dacier se récrie sur le retranchement que j'ai osé faire d'une de ces répétitions. Ulysse presse Achille de rendre son secours aux Grecs; il avait à lui faire le détail des offres d'Agamemnon, mais Agamemnon venait de faire lui-même ce détail

dans le conseil des rois. Ainsi, pour éviter la redite, je me suis contenté de dire qu'Ulysse fit à Achille le détail des offres de son général. Mme Dacier prétend qu'il fallait répéter le discours qu'on vient de lire un instant auparavant. « Comment Achille, demanda-t-elle, peut-il savoir ce qui s'est passé dans le conseil où il n'était pas ? » Comment il le peut savoir, madame? parce qu'Ulysse le lui dit.

. . . . Ulysse en cet endroit
De tous les dons offerts fait un détail adroit.

Qu'est-ce qui vous arrête-là ? Ne sauriez-vous croire le poëte sur sa parole, quand il dit expressément qu'un homme fit * à un autre le même discours qu'on vient de voir? faut-il qu'il emploie une seconde fois le discours mot pour mot ? Vous voulez apparemment confronter. Il faut bien aimer les répétitions pour une pareille délicatesse ; vous n'aurez satisfaction là-dessus que dans Homère : les historiens même les plus exacts ne poussent pas leur scrupule jusque-là. C'est pourtant à ma remarque que vous appliquez ces paroles insultantes. « Je ne crois pas qu'on ait jamais fait une critique si insensée; et j'ai honte de répondre à des choses si pitoyables. » Il est dangereux de parler avec tant de hauteur; car il arrive quelquefois qu'on se trompe, et alors que deviennent ces airs de triomphe, qui n'auraient pas même bonne grâce avec la raison?

Des descriptions. — Il n'y a aucune partie de l'art, sur laquelle je n'aie rendu un hommage sincère au poëte grec. Mais, parce que dans ces parties mêmes je trouve de grands défauts mêlés aux grandes beautés, Mme Dacier conclut que je méprise Homère. « Il y a toujours, dit-elle, quelque *si*, quelque *mais*, qui ne laisse pas ce grand poëte jouir en paix de sa réputation. » Je sais bien qu'elle ne veut ni de *si* ni de *mais* sur un auteur qu'elle * juge irréprochable : car elle a beau dire par condescendance qu'il peut bien y avoir quelque chose dans Homère qui se ressente de l'humanité, elle défend avec ardeur tout ce que les critiques y ont repris : ils ont été assez malheureux jusqu'ici pour n'attaquer rien que de parfait, que de divin. Ni la malice ingénieuse à trouver des fautes, ni la raison qui les

trouve d'autant mieux qu'elle les cherche sans prévention, n'ont pu apercevoir les faiblesses d'Homère. Elles échappent même à la pénétration de Mme Dacier, et il semble que ce soit un secret impénétrable à l'intelligence humaine. Je la laisserai donc jouir en paix de sa religieuse admiration pour Homère, et même de sa pitié pour ceux qui n'y souscrivent pas. Mais, pour moi, la même bonne foi qui me fait louer avec plaisir ce que je sens louable, me fera toujours condamner sans orgueil ce que je ne crois pas judicieux. Eh! que ferions-nous du peu de raison qui nous est échue, si nous n'en faisions pas cet usage?

Pourquoi n'aurais-je pas dit, par exemple, que la description des jeux célébrés aux funérailles de Patrocle, est mal placée au XXIIIe livre de l'*Iliade?* Qui ne sent pas comme moi le contretemps d'amuser le lecteur, lorsque son impatience est la plus vive? Il n'a plus qu'un pas à faire pour arriver au* dénoûment; et on l'arrête par des jeux qui, au lieu de le délasser, le fatiguent, en l'éloignant du but qu'il était prêt d'atteindre. Virgile prend bien mieux son temps pour des jeux. Il les place au cinquième livre de son poëme, lorsque le lecteur est encore en état de s'amuser; et c'est ainsi que le poëte latin corrige presque toujours le poëte grec, en l'imitant.

Pourquoi n'aurais-je pas dit encore que la description du combat du Xanthe est un peu bizarre? C'est un fleuve qui se déborde en un instant, et qui, le moment d'après, est embrasé de manière que les poissons mêmes y grillent. N'y a-t-il pas de la modération à ne trouver cela qu'un peu bizarre? C'est apparemment un de ces endroits qui a fait dire à Aristote que le poëme pousse le merveilleux jusqu'au déraisonnable. Mme Dacier, dans ces endroits, ne sent que le merveilleux; qu'elle me permette d'y sentir aussi le déraisonnable.

On loue en cela la fécondité d'Homère, que l'on croit supérieure à celle de Virgile; je ne suis pas moi-même trop éloigné de ce sentiment; mais j'y crains encore un peu d'illusion : et il me semble que les autres le doivent craindre aussi bien que moi.

Il ne faut pas toujours tenir compte à un auteur de sa fécon-

dité. On est étonné du grand nombre de choses et d'images * qu'il emploie ; mais souvent toute cette abondance n'est qu'aux dépens du choix. Il se livre au hasard à tout ce que son imagination lui offre ; il traite ce qu'il ne devait point traiter ; il peint les objets par des faces étrangères à l'occasion présente ; il épuise ce qu'il ne fallait qu'effleurer ; il ajoute sans égard le médiocre à l'excellent, le froid au vif, le bizarre au naturel : avec cette licence d'imagination, il n'est pas difficile d'être abondant.

Mais le jugement et le goût resserrent de beaucoup ces richesses. Un auteur judicieux commande à une imagination trop fertile. Ce n'est pas assez pour lui que les choses soient belles, il faut encore qu'elles soient en place. Quand le bon s'est offert, il cherche encore le meilleur ; il rejette enfin plus qu'il ne choisit ; et travaillant toujours avec cette sévérité lente, mais sûre, il néglige l'abondance pour la perfection. Ainsi il n'est pauvre que de ce qu'il a rejeté ; mais ceux qui sentent le mérite du choix, ne l'en trouvent que plus riche. Ils découvrent un fonds vaste d'imagination dans le petit nombre d'idées parfaites que le jugement y a puisées, et ils tiennent également compte à l'auteur, et de ce qu'il emploie par fécondité de génie, et de ce qu'il n'emploie pas par sûreté de goût et de raison[1]. *

Plus le goût s'épure, plus la fécondité des auteurs est à l'étroit. Hardy a fait lui seul presque autant de tragédies que tous les autres poëtes ensemble. Rotrou en a fait plus que Corneille, Corneille même plus que Racine, parce qu'il hasardait encore davantage, et qu'il perfectionnait moins. Si l'on jugeait par cette règle de la fécondité d'Homère et de Virgile, peut-être ne déciderait-on pas si hardiment pour Homère.

Du discours. — Les louanges exagérées et les critiques injustes sont également honteuses à la raison ; principe qu'on me conteste, et que j'ose encore soutenir après la réfutation. Car, en regardant les louanges et les critiques comme des jugements que nous portons, n'y a-t-il pas un égal défaut de lumière à voir les choses plus parfaites qu'elles ne le sont, ou à y trouver des

1. Toute cette fin est un chef-d'œuvre de raison fine et d'expression élégante.

défauts qui n'y sont pas? La bonne vue consiste à apercevoir la grandeur réelle des objets, et les véritables rapports qu'ils ont entre eux. C'est dans ce principe que j'ai examiné les discours d'Homère; j'y ai trouvé plusieurs défauts dont Mme Dacier ne convient pas; elle veut même, à son ordinaire, que ces défauts soient autant de beautés; et cela n'est * pas étonnant, puisqu'elle commence par faire l'apologie des louanges exagérées.

Homère amène tous ses discours d'une manière uniforme et languissante : c'est toujours *un tel dit*, *un tel répondit*, avec une longue épithète à la queue de chaque nom; jamais de ces tours vifs si connus depuis lui, *interrompit Agamemnon*, *reprit Achille*. C'est, dit Mme Dacier, que cela n'est pas de la gravité du poëme épique. Si elle se contentait de distinguer, si elle disait seulement que ces tours vifs et abrégés ne sont pas si convenables dans les conseils et dans les délibérations que dans les querelles et dans les occasions pathétiques, j'aurais le plaisir de penser comme elle; mais elle les exclut absolument du poëme épique, parce qu'ils pèchent contre la gravité essentielle à ce genre. Qu'elle nous donne donc une idée de cette gravité prétendue : consiste-t-elle dans l'uniformité et dans la lenteur? Ici les autorités manquent à Mme Dacier. Aristote ni le P. Le Bossu n'ont rien dit de cette condition. La voilà législatrice malgré sa modestie ordinaire qui ne se propose que de maintenir les règles établies par les autres[1].

J'ai pris pour des discours mal placés ceux que les héros se tiennent dans la chaleur du combat; ceux qu'ils adressent aux morts; et enfin les harangues qu'ils font à leurs chevaux. *

Pour exemple des discours des combattants, je n'avais pas choisi à beaucoup près le plus ridicule; et le journal de Hollande a si bien rendu justice à ma bonne foi, qu'il en a cité un autre et plus ridicule et plus long. En vain prétendrait-on les justifier par les usages du temps. Tout ce qu'on pourrait dire, c'est qu'Homère a cru pouvoir employer fréquemment ce qui arrivait quelquefois, et qu'il a pris ses avantages aux dépens de

1. Il est impossible d'avoir raison plus agréablement et plus poliment.

la vraisemblance, comme s'il avait prévu qu'un jour Aristote ferait de ses licences autant de règles. D'ailleurs, ces discours sont si chargés de fanfaronnades, d'histoires et de généalogies, qu'ils ne marquent dans le poëte que l'envie de parler, et cette intempérance d'imagination sans discernement, que le P. Rapin lui reproche.

Pour les discours adressés aux cadavres, Mme Dacier dit d'abord que ceux à qui on les tient, peuvent bien n'être pas morts. C'est déjà quelque chose; cette défaite est un aveu que les discours sont vicieux, s'ils s'adressent à des cadavres; mais elle marque encore qu'Homère nous le laisse croire, puisqu'on ne l'en défend que par une conjecture gratuite.

Mme Dacier sent si bien le faible de cette conjecture, qu'elle veut justifier à la lettre ces discours sans réplique adressés à * des cadavres. « L'histoire, dit-elle, nous en fournit des exemples. Antoine, après la bataille de Philippes, trouva le corps de Brutus, et lui fit des reproches sur la mort de son frère. » Il y aurait là-dessus bien des différences à examiner : savoir d'abord si le discours était long; car je suis convenu que, dans ces occasions, il pouvait échapper quelques paroles d'insulte ou de triomphe, et non pas un discours suivi ; savoir encore si le discours n'était pas fait pour les témoins qui l'entendaient; et d'autres circonstances qui varieraient également l'espèce. Mme Dacier n'y regarde pas de si près : elle parcourt tous les siècles, et va mendier, pour ainsi dire, d'historien en historien quelque fait bizarre qui s'accorde à peu près avec les pratiques d'Homère, et alors elle compare savamment une singularité historique avec un usage ordinaire dans un poëme. De bonne foi, n'a-t-elle pas quelques remords des conséquences qu'elle en tire? Ne sait-elle pas mieux que moi que le vrai n'est pas toujours vraisemblable? que quand on dit qu'une chose n'est pas naturelle, on ne prétend pas absolument qu'elle ne puisse tomber dans la tête de quelque homme? on entend seulement qu'elle sort trop de l'ordre commun, et qu'elle blesse par une singularité excessive.

Pour les discours adressés aux chevaux, * on m'allègue deux raisons qu'on croit triomphantes; mais combien les esprits sont

frappés différemment des mêmes choses! Ces raisons me paraissent dans leur genre au-dessous des discours même qu'on veut justifier. « Le poëme épique, me dit-on, est une fable comme celles d'Ésope; et ainsi on y peut, non-seulement parler aux chevaux, mais on y peut faire parler les chevaux même, comme Homère l'a si judicieusement pratiqué. » Mme Dacier abuse ici du terme générique de *fable*, et elle en confond les différentes espèces. Comment, elle, dont le livre n'est en partie qu'une nouvelle édition du P. Le Bossu, n'a-t-elle pas mieux démêlé ses idées?

La fable est un discours inventé pour corriger les mœurs par des instructions déguisées sous l'allégorie d'une action. Voilà le genre, voici les espèces. Il y en a de raisonnables et de vraisemblables, où l'on fait parler les dieux et les hommes; il y en a de morales sans vraisemblance, où l'on fait parler les animaux et les plantes, en leur prêtant les mœurs et les sentiments des hommes; et enfin, il y en a de mixtes, où l'on mêle ensemble ces deux sortes de personnages. Les fables d'Ésope sont des deux dernières espèces. Le poëme épique, la tragédie et la comédie sont de la première. Quoi donc! en vertu de ce * droit de fable, les chevaux deviendront-ils des personnages tragiques, et les chiens et les chats entreront-ils décemment dans la comédie? Quelle absurdité, s'écriera-t-on! prenez-y garde; c'est la conséquence nécessaire du raisonnement de Mme Dacier.

La seconde raison qu'on me donne par grâce, car on croit la première décisive, c'est l'usage des orateurs qui parlent à tout, et qui font tout parler. Mais on confond encore ici des discours figurés et allégoriques avec des discours sérieux et naïfs; la différence est grande. Que l'orateur apostrophe ce qu'il lui plaira, il ne me trompe point. Je sais toujours qu'il parle à ses auditeurs, quelque détour qu'il prenne pour les émouvoir ou les convaincre, au lieu que quand Hector parle à ses chevaux, et qu'il les excite méthodiquement par tous les motifs de l'intérêt, de la reconnaissance, de la gloire et de la vertu, il ne parle qu'à ses chevaux, sans autre dessein que de leur parler; et il ne fait en cela que suivre l'idée grossière d'un cocher qui croit bonne-

ment que ses chevaux l'entendent[1]; encore nos cochers ne leur feraient-ils jamais des discours si suivis, ni si raisonnés que ceux du sage Hector et du prudent Antiloque.

Mettons ici le discours même d'Hector; je le parodierai ensuite exactement, en le * supposant dans la bouche d'un cocher. Qu'on me pardonne ce badinage, ou même cette bassesse; je le donne pour ce qu'il est; mais l'effet en est sérieux, et c'est la meilleure manière d'exposer le ridicule dont il s'agit. Qu'importe qu'il en coûte ici quelque bienséance de style, pourvu que le raisonnement en profite. Voici le discours d'Hector :

Xanthe et Podarge, et vous Éthon et Lampus, voici une occasion où vous pouvez me payer tous les soins qu'Andromaque, fille du magnanime Étion, a eus de vous, en vous servant tous les jours elle-même, plutôt qu'à moi, le pain et le vin de ma table. Combien de fois m'a-t-elle quitté pour vous aller voir? les chevaux même des dieux ont-ils jamais été mieux traités? Piquez-vous donc de reconnaissance; poursuivez rapidement l'ennemi; ne vous ménagez point; hâtez-vous, afin que nous puissions prendre le bouclier de Nestor, qui est d'or massif, et dont la réputation vole jusqu'aux cieux; et la merveilleuse cuirasse de Diomède, ouvrage admirable de l'industrieux Vulcain. Si nous nous rendons maîtres de ces glorieuses dépouilles, n'en doutons point, les Grecs remonteront cette nuit même sur les vaisseaux qu'ils auront pu sauver, et abandonneront ce rivage.*

Voici la parodie :

Allons, Gaillard, et toi Courte-oreille, voici une occasion où vous pouvez me payer de tous les soins que Jacqueline, fille du fameux cocher maître Pierre, a eus de vous, en vous servant tous les jours elle-même votre avoine, plutôt que de me servir mon dîner. Combien de fois m'a-t-elle chanté pouille quand vous manquiez de litière? Les chevaux même des ambassadeurs ont-ils été mieux traités que vous? Piquez-vous donc de reconnaissance; allons bon train; ne vous ménagez point; hâtez-vous, afin que nous puissions arriver au plus vite à la maison de N..., qui est toute bâtie de pierres de taille, et couverte d'ardoise. Nous irons ensuite à Saint-Cloud, lieu enchanté par ses jardins et par cette fameuse cascade qui est du dessin d'un très-habile homme. Si nous faisons ces deux

1. Ici se montre le faible du raisonnement de Lamotte. Cette idée grossière du cocher n'est certainement pas raisonnable; mais elle se retrouve, en fait, très-fréquemment chez les gens du peuple. Elle a donc sa réalité, et mérite par là d'entrer dans un poëme. La seule condition, c'est de l'y placer comme il faut et dans les termes convenables.

courses diligemment, n'en doutons point, ceux que vous menez, outre le prix convenu, me donneront encore de quoi boire, et ils se serviront de vous une autre fois [1].

Combien de circonstances faudrait-il retrancher de ce discours pour le ramener à la nature? Celui du sage Hector est pourtant précisément le même. Les circonstances qu'il emploie ne sont pas moins étrangères aux chevaux que celles que je prête au cocher; et toute la différence est * que toutes ces folies seraient bien plus excusables dans le cocher que dans le héros.

J'ai remarqué dans les discours bien placés des circonstances froides, inutiles, basses, ou contraires à la passion dominante. J'en ai choisi des exemples, et j'ai cru donner de bonnes raisons de mes dégoûts. Je sais trop qu'elles ne peuvent rien contre une admiration invétérée; qu'il n'y a pas moyen de convaincre un homme qu'une chose est froide, quand il a résolu de la trouver vive; que même, plus il a d'esprit, mieux il élude les preuves délicates qu'on lui oppose; et qu'enfin l'erreur est plus féconde en sophismes que la vérité en bons raisonnements. Il n'y a qu'un chemin pour arriver au but, il y en a mille pour s'en écarter. Je sais même que mes adversaires peuvent rétorquer contre moi ce même lieu commun que j'emploie contre eux.

Je n'espère donc ramener sur rien ces partisans outrés de l'antiquité, qui ont prononcé leur vœu d'admiration à la face du public. Je ne prétends que m'instruire moi-même et donner occasion aux lecteurs désintéressés d'interroger leur propre raison qui doit être leur véritable maître. Qu'ils lisent donc les discours dont il s'agit, sans dessein de les trouver ni bons ni mauvais, et en cédant naïvement à l'impression * naturelle; qu'ils voient ensuite mes critiques et les apologies de Mme Dacier pour y chercher ce qui s'accorde le mieux avec ce qu'ils auront senti. Si Mme Dacier ne loue que ce qui leur aura plu, et s'ils reconnaissent dans ces raisons les véritables causes de leur plaisir, qu'ils prononcent hardiment pour elle; mais si, au contraire, je ne censure de ces beautés prétendues que ce qui

1. Cette parodie est très-plaisante; mais que prouve-t-elle? et que prouve, en général, une épigramme ou une raillerie?

les a blessés, et s'ils sentent avec moi les raisons que j'en donne, qu'ils ne craignent point de décider pour le sentiment, contre l'érudition et l'autorité. J'aurais plus de foi, là-dessus, à des esprits naturels et simplement cultivés par ce qui s'est fait de meilleur dans notre siècle, qu'à ces savants qui, par la longue habitude d'admirer tout dans les anciens, et par trop de déférence aux autorités, se sont fait, pour ainsi dire, un goût d'emprunt, et tout à fait étranger à la raison [1].

En effet, la plupart de ces savants ne sentent plus les choses en elles-mêmes. Ils sont comme ces imaginations faibles, qui, subjuguées par l'éclat des dignités et des richesses, admirent dans la bouche d'un grand ce qu'ils trouveraient pitoyable dans celle d'un homme du commun. Ainsi l'ancienne réputation et les langues savantes leur imposent, et changent tout à leurs yeux. Telle pensée qu'ils entendent tous * les jours en français sans y prendre garde, les frappe, les enlève, s'ils viennent à la rencontrer dans un auteur grec. Tout pleins qu'ils en sont, ils vous la citent avec emphase, et si vous ne partagez pas leur enthousiasme : « Ah ! s'écrient-ils, si vous saviez le grec ! » Il me semble entendre le héros de Cervantès, qui, parce qu'il est armé chevalier, voit des enchanteurs où son écuyer ne voit que des moulins.

Tel est l'inconvénient ordinaire de l'érudition, et il n'y a que les esprits du premier ordre qui puissent l'éviter. L'ignorance, me dira-t-on, n'a-t-elle pas aussi ses inconvénients ? oui, sans doute, mais on a tort d'appeler ignorants, ceux même qui ne sauraient ni grec ni latin. Ils peuvent avoir acquis en français toutes les idées nécessaires pour perfectionner leur raison, et toutes les expériences propres à assurer leur goût. Nous avons des philosophes, des orateurs et des poëtes; nous avons même des traducteurs où l'on peut puiser les richesses anciennes, dépouillées de l'orgueil de les avoir recueillies dans les originaux. Un homme qui, sans grec et sans latin, aurait mis à profit tout ce qui s'est fait d'excellent dans notre langue, l'emporterait sans doute sur le savant qui, par un amour déréglé des anciens,

1. Excellents préceptes donnés en très-bon style.

aurait dédaigné les ouvrages modernes. * Les choses seraient d'un côté, les mots de l'autre, et ce serait au prétendu ignorant à juger des auteurs que le savant prendrait la peine de traduire.

Il ne faut pas perdre ici l'occasion d'avouer une de mes fautes. J'ai traduit dans le discours de Phénix : *Combien de fois avez-vous vomi dans mon sein, etc.* Il fallait mettre, *rejeté le vin que je vous donnais.* L'autre expression est trop dégoûtante et n'est pas celle d'Homère; mais celle d'Homère ne présente pas une circonstance plus digne de choix, et le fond de ma critique subsiste malgré l'infidélité de ma traduction[1].

Je voudrais que Mme Dacier m'éclairât plus souvent; mais elle se néglige un peu dans le choix de ses raisons, elle les trouve toujours assez bonnes contre moi, et il arrive qu'elle me confirme dans mes sentiments par ses réfutations mêmes[2]. Voici, par exemple, un endroit où, voulant disculper Homère d'une faute, elle prouve évidemment, ce me semble, qu'il en a fait deux. C'est sur le discours qu'Agamemnon fait dans le IXe livre aux chefs de l'armée, semblable, quoique plus court, à celui qu'il a fait à ses troupes dans le second. J'ai prétendu que de ces deux discours, l'un était simulé et l'autre sérieux. Mme Dacier prétend qu'ils sont tous deux simulés, et que si le second était sérieux, Diomède serait coupable d'insolence à l'égard de son général; au lieu qu'en le supposant simulé, cette insolence apparente n'est qu'un zèle adroit pour servir les véritables vues d'Agamemnon. Ainsi, de l'aveu de Mme Dacier, si le discours est sérieux, Diomède est en effet un insolent, et Homère, outre la répétition absurde que je censure, aura fait encore une faute contre le caractère et contre la morale. Voyons à présent mes raisons et celles de Mme Dacier.

Agamemnon, au IIe livre, se tient assuré de la victoire, sur la foi du songe que Jupiter lui a envoyé. Il assemble les chefs, leur dit qu'il veut éprouver son armée, en lui proposant la fuite, afin que si elle donne dans le piége ils arrêtent et raniment les lâches qui auront pris son discours à la lettre. Après

1. Lamotte reconnaît ici noblement l'erreur que Boivin avait signalée.
2. Critique aussi ingénieuse que polie.

cette préparation, il parle en effet aux soldats, et il leur propose imprudemment la fuite, comme un ordre absolu de Jupiter. Au IXe livre, la situation est bien différente : les Grecs ont été repoussés par Hector au delà de leurs retranchements et jusqu'à leurs vaisseaux. Agamemnon désespère du salut de l'armée, et c'est dans ces circonstances qu'il propose aux chefs d'abandonner le siége. Comme il est vraisemblable qu'alors la proposition est sérieuse, Homère aurait averti que c'était * encore une feinte s'il avait voulu qu'on le pensât; d'ailleurs quelqu'un des chefs s'en serait douté d'autant plus aisément qu'ils avaient déjà entendu le même discours lorsqu'il n'était qu'une feinte. Cependant personne ne soupçonne là-dessus la sincérité d'Agamemnon ; Diomède lui reproche, au contraire, insolemment sa lâcheté, et, pour tout dire, Agamemnon ne se justifie pas.

Que répond à cela Mme Dacier? Que, malgré toutes mes raisons, « le discours d'Agamemnon est simulé, que Diomède en pénètre le véritable sens au travers de la feinte, et que ses reproches sont de l'or pour son général. »

Qui a dit cela à Mme Dacier? Denys d'Halicarnasse. Mais qui l'a dit à Denys d'Halicarnasse? Ce n'est pas Homère. Il marque expressément que la crainte et la consternation s'emparèrent des rois après le discours d'Agamemnon. Diomède ne laisse pas soupçonner qu'il en pensât autrement que les autres. Nestor ne loue point Diomède d'avoir pénétré le dessein du général. C'est le seul Denys d'Halicarnasse qui a trouvé le mot de l'énigme. Mais qui a jamais dit, avant ni après lui, que le poëte épique fasse agir ses personnages par des vues secrètes qu'il laisse à deviner à ses lecteurs?

La subtilité de Denys d'Halicarnasse a paru de l'or à Mme Dacier, elle s'en est aidée le * mieux qu'elle a pu pour sortir d'embarras. Je laisse à juger si elle y a réussi. En tout cas, elle a toujours un refrain foudroyant contre moi. « Qui est-ce qui balancera, répétera-t-elle, entre Denys d'Halicarnasse et M. de Lamotte[1]. »

1. Voici, en effet, le passage de Mme Dacier, après avoir cité le jugement

De l'expression. — Je crains que ce détail, tout nécessaire qu'il est, n'ennuie le lecteur. On est bien embarrassé à le satisfaire en matière de dispute. Il veut, d'un côté, qu'on réponde à tout; de l'autre il veut qu'on l'amuse et qu'on le divertisse. Choisissez-vous la fleur des matières? vous êtes superficiel. Descendez-vous dans une grande discussion? vous êtes sec et pesant. Répandez-vous des maximes instructives et générales? on vous crie de venir au fait. Vous en tenez-vous aux questions particulières? on vous lit à peine une fois dans la chaleur de la dispute présente; et bientôt après on oublie même que vous ayez écrit. Il n'y a pas moyen d'éviter un inconvénient sans tomber dans un autre; il faut opter, mais se souvenir toujours, s'il m'est permis de badiner, que la raison même a tort dès qu'elle ennuie. C'est ce qui me fait renvoyer à ma troisième partie les comparaisons et les sentences. Elles entreront naturellement* dans les réflexions que j'y ferai sur la poésie, où j'appliquerai les principes que j'en ai déjà posés dans mon discours.

A l'égard de l'expression, nous sommes d'accord Mme Dacier et moi. Elle prétend qu'Homère excelle en cette partie, et j'en conviens sans peine, sur la foi de tant de grands hommes qui l'ont admiré de ce côté-là : car il faut remarquer que presque tous leurs éloges tombent sur l'expression d'Homère, dont ils pouvaient beaucoup mieux juger que Mme Dacier, qui n'a en cela d'autre principe de connaissance que leur autorité même. Je souscris donc comme elle à leurs suffrages; je conclus même des défauts considérables d'Homère, qu'il fallait que son expression fût bien admirable pour les couvrir. C'est sans doute par ce charme qu'il a séduit les anciens. La magnificence et le choix des mots faisaient disparaître l'irrégularité des choses; et comme l'expression a fait tomber nos poëmes,

très-contestable de Denys d'Halicarnasse : « Cela me paraît assez fort. Je suis persuadée qu'on pourrait balancer entre M. de Lamotte et moi; mais entre lui et Denys d'Halicarnasse, qui est-ce qui balancera? » — Et quand on pense que cette formule grossière se retrouve à tout instant dans son livre, que c'est une femme qui s'en sert, et qu'elle n'y joint jamais aucune raison, n'y a-t-il pas lieu d'être dégoûté de cette satire sans esprit, sans érudition véritable, et assaisonnée seulement d'injures?

malgré de grandes beautés, l'expression a soutenu ceux d'Homère, malgré de grands défauts.

Mais je soutiens toujours que personne aujourd'hui n'est juge compétent de cette expression, et qu'il n'y a que les langues vivantes qui puissent s'apprendre au point qu'il faut pour juger en détail de l'élégance * d'un auteur. Il suffit, pour prouver ma pensée, de faire attention à la manière dont nous apprenons notre langue et les langues étrangères par un commerce habituel avec ceux qui les parlent, et à la manière dont nous apprenons les langues mortes par les livres. La première manière nous donne une idée précise des mots : ils sont, pour ainsi dire, la traduction immédiate des choses et des sentiments ; nous voyons les choses dont on parle ; l'air du visage, les gestes, le ton nous désignent même les sentiments qu'on exprime. Nous discernons ce qui n'est que du peuple d'avec ce qui appartient aux gens plus polis ; nous ne confondons point le bas avec le familier, le médiocre avec le sublime ; et en attachant ainsi aux mots leur idée propre, nous y joignons encore toutes les idées accessoires que les différentes circonstances y font entrer. Nous ne jugeons point des expressions par analogie et par ressemblance, ce qui est très-sujet à l'erreur, car souvent ce qui paraîtrait se pouvoir dire ne se dit pourtant pas ; nous en jugeons par l'usage qui a ses caprices ; et c'est même par la connaissance délicate de cet usage que nous distinguons ce qui est heureusement hasardé des licences malheureuses et sans goût.

Il n'en est pas de même des langues * mortes, on ne nous les apprend que par l'entremise de celles que nous connaissons déjà. On emploie trois ou quatre mots pour nous en expliquer un seul ; mais qui peut nous dire ce qu'il entre de l'idée de chaque mot dans la valeur de celui qu'on nous fait entendre ? Tel mot sera sublime, marié avec une telle expression, qui n'est plus que médiocre ou même familier, marié avec une autre. Qui nous instruira de toutes ces différences ? Qui nous dira en quoi certaines expressions sont synonymes et en quelle occasion elles cessent de l'être ? Qui nous révélera les idées accessoires qu'elles réveillaient ? Nous n'avons que le secours de

quelques grammairiens que l'on ne croit pas moins quand ils se trompent que quand ils parlent juste. Nous n'avons que l'exemple des auteurs estimés; mais comme on veut toujours qu'ils aient bien dit, on applique à toutes leurs expressions l'idée la plus juste que le sens demandait; de sorte que quand ils n'ont pas rencontré, ils nous égarent d'autant plus de la connaissance de leur langue, parce que nous faisons de leurs erreurs mêmes autant de règles. Il n'est pas besoin d'étendre davantage ces réflexions pour faire voir l'incompétence de Mme Dacier même, à juger exactement de l'expression d'Homère [1]. *

De la morale. — Voici la critique que Mme Dacier souffre le plus impatiemment. J'ai accusé Homère de n'avoir pas eu de la morale des idées bien pures ni bien affermies. Cela lui paraît presque un sacrilége. En vain je me couvre de l'autorité de Platon, qui ne pensait pas mieux que moi de la morale d'Homère. Mme Dacier, sans égard pour le divin Platon, cherche à m'accabler de ces allégories triomphantes, devant qui la raison ne tient point. Qu'on juge des coups qu'elle me porte par celui-ci.

Jupiter, comme je l'ai déjà dit, après avoir bien grondé sa femme qui n'entend point raison, et *qui voudrait manger tout cru Priam et toute sa race*, fait un marché avec elle pour avoir la paix. Ils abandonnent réciproquement à leur fureur les peuples qu'ils chérissent le plus, et, moyennant cette belle composition si digne des dieux d'Homère, Minerve descend au camp des Troyens, et va conseiller à Pandarus la plus grande de toutes les perfidies. « C'est, dit Mme Dacier, pour montrer que la sagesse elle-même préside à tous les décrets de Jupiter, et qu'elle fait mouvoir tous les ressorts de la Providence. » Voilà donc, selon ce principe, la sagesse divine instigatrice des plus grands crimes. Mme Dacier a sans doute horreur * de la consé-

1. Tout cela est très-vrai. Nous ne pouvons connaître la beauté des langues anciennes que par l'habitude que nous avons de trouver certains mots, certaines tournures chez les auteurs les plus renommés; de sorte que notre connaissance de la beauté des langues mortes, et même, en général, des langues étrangères, n'est que de seconde main. Elle n'est pas fondée sur le sentiment, mais sur l'autorité. Voyez la note 1 de la page 237.

quence : qu'elle ait donc aussi horreur du principe qui l'entraîne nécessairement; cela devrait bien guérir des allégories[1].

Mais aussi que deviendrait Homère sans ce secours? Comment justifierait-on, dans le passage que je viens de citer, ce Jupiter qui gronde grossièrement sa femme, et qui ne s'en tient pas toujours là? cette Junon qui conspire contre lui? ce traité ridicule et cruel qu'ils passent à la face des dieux? et mille autres endroits d'aussi mauvais exemple? Si l'on abandonnait Homère à son sens naturel et littéral, ses absurdités fréquentes troubleraient ses adorateurs. Il faut bien qu'ils se soulagent par quelque voie. Ils cherchent donc un sens mystérieux à quelque prix que ce puisse être; et, à la faveur d'une allégorie forcée, ils tournent en beautés profondes les défauts même qui sautent aux yeux. Ils admirent alors l'adroite sublimité du poëte, en admirant leur propre pénétration : voilà deux bonnes affaires, et c'est le fruit des allégories.

De la réputation d'Homère. — Si mes critiques particulières de plusieurs endroits de l'*Iliade* sont injustes, et que Mme Dacier ait suffisamment réussi à faire voir que tous ces endroits attaqués sont admirables, * l'histoire que je fais de la réputation d'Homère est par conséquent fausse. Mais si, au contraire, j'ai justifié mes censures, cette histoire est du moins vraisemblable, et l'on ne saurait la rejeter qu'en y substituant des conjectures équivalentes. Il faut donc commencer par juger mes remarques en elles-mêmes, et le jugement qu'on en fera sera l'apologie ou la condamnation de l'histoire que j'imagine en conséquence. L'ordre du raisonnement veut qu'on examine les principes avant les conclusions; car si les principes sont évidemment

1. Rien de plus piquant et en même temps de plus juste que cette critique des allégories et des métaphores, au moyen desquelles on entend tout ce qu'on veut, ce qui revient à peu près au même que n'entendre rien du tout. Du reste, Lamotte a évidemment raison. Il faut tout l'aveuglement de Mme Dacier (*des Causes de la corrupt. du goût*, p. 260 à 283) pour ne pas reconnaître qu'en effet la morale d'Homère est celle de son temps, qui doit passer pour très-immorale chez des chrétiens. Boivin a reconnu la justesse de l'accusation (*Apolog.*, p. 182 et suiv.); il y a fait la seule réponse possible, en distinguant avec beaucoup de sagacité la morale propre d'Homère du caractère particulier de ses héros, et, montrant que, eu égard à son siècle, le poëte en avait une assez avancée.

vrais, les conséquences qui en naissent nécessairement le sont aussi; au lieu que la conséquence a beau révolter d'abord l'imagination, elle ne renverse point un principe incontestable.

Je m'en tiens donc à mon histoire, jusqu'à ce qu'on m'en présente une meilleure[1]; et je n'y reconnais de faux, qu'une circonstance que Mme Dacier relève très-judicieusement. J'ai récusé le suffrage d'Aristote sur l'*Iliade*, par deux raisons, dont l'une est que peut-être a-t-il voulu flatter le goût d'Alexandre pour le caractère éclatant d'Achille; mais Aristote fait d'Achille un méchant homme, ce qui ne s'accorde pas avec l'admiration d'Alexandre. Le *peut-être* ne me justifie donc point, et je n'y sais que d'avouer franchement mon tort. *

Si Mme Dacier m'avait donné plus souvent occasion à de pareils aveux, je l'aurais toujours saisie de bon cœur; car je me sens presque aussi flatté du mérite de reconnaître une erreur, que de l'avantage de n'y être pas tombé. Je ne prétends pas en cela me vanter d'aucune vertu solide; peut-être n'est-ce qu'un tour différent d'orgueil; peut-être la gloire attachée à une bonne foi trop rare est-elle plutôt mon motif que la justice même; c'est à moi à y prendre garde.

Je n'ai donc plus qu'à rendre raison de mon poëme dans ma troisième partie, où je tâcherai, sans prétendre m'ériger en maître, de donner quelques idées de poésie et de versification. Mais j'avertis d'avance que l'apologie de mon poëme n'a rien de commun avec celle de mon discours. Mes réflexions pourraient être raisonnables, que mon exécution n'en serait pas moins vicieuse. Le génie a ses caprices, et la raison ne se discipline pas toujours comme elle voudrait. Indépendamment de cet examen, on peut déjà juger entre Mme Dacier et moi[2]. L'*Iliade* est-elle parfaite, comme elle le prétend? est-elle défectueuse, comme elle me l'a paru? Nous avons dit nos raisons; c'est au public à prononcer.

1. Lamotte exprime ici une prétention insoutenable. On ne fait pas une histoire avec des vraisemblances, mais avec des témoignages : quand une histoire n'est fondée que sur des vues particulières à un auteur, on n'a pas besoin d'y substituer des conjectures équivalentes; on la rejette, et tout est dit.

2. Demande très-juste, et que tout lecteur de bonne foi lui accordera.

Je prie seulement le lecteur d'être en garde contre une prévention trop ordinaire * à l'égard de ceux qui disputent. On s'imagine facilement qu'ils sont dans l'excès de part et d'autre; que l'un demande tout, pendant que l'autre n'accorde rien; et qu'il y a un juste milieu à prendre entre leurs exagérations. Cela n'est pas toujours vrai. L'un des disputants peut avoir saisi ce juste milieu, tandis que l'autre demeure seul dans l'excès[1].

Mme Dacier, par exemple, n'a jamais reconnu aucune faute dans Homère: elle veut qu'il ait inventé l'art, et qu'il l'ait porté d'abord à la perfection; en un mot, elle veut qu'il soit lui seul l'exception de l'infirmité humaine. Voilà l'excès. Ses plus zélés partisans conviennent eux-mêmes qu'elle a trahi sa cause, en la voulant rendre trop triomphante, et ainsi il n'y a pas de question à son égard.

Je serais dans l'excès contraire, si je soutenais qu'il n'y a aucune beauté dans l'*Iliade;* mais, loin de le prétendre, j'y en ai reconnu de tous les genres; je crois, de plus, que les fautes d'Homère appartiennent presque toutes à son temps; et, pour surcroît, je ne donne mes sentiments que pour des conjectures: c'est à l'examen de chacun à les ériger en preuves, si elles le méritent. Du reste, je ne prends point à cœur mes propres pensées; on me fait même plaisir de les combattre : j'ai imprimé * les lettres de M. l'archevêque de Cambrai, d'autant plus volontiers, qu'il n'est pas tout à fait de mon avis; je ne cherche en cela que l'éclaircissement de la vérité pour moi, comme pour les autres; et il me semble que l'avantage d'être instruit vaut autant que la gloire d'instruire[2].

Loin que je me reproche d'avoir été trop hardi, je crains que

1. Observation très-juste encore.

2. Lamotte exprime ici de très-bons sentiments, et montre toute sa bonne foi. Il faut dire aussi que ce ne sont pas ses jugements en eux-mêmes que lui reprochent les critiques sensés; c'est plutôt l'importance qu'il y donne. Tous les reproches qu'il fait à Homère tombent juste; mais il croit à tort que ces fautes ont beaucoup de gravité. Certes, on fera bien aujourd'hui de les éviter; mais c'est là une affaire de métier, si l'on peut parler ainsi. Ce n'est jamais ce qui fera qu'un poëme sera bon; tandis que l'*Iliade* a ce qui fait un bon poëme, malgré les taches qu'il est si facile d'y voir. Nous avons déjà traité cette question (ci-dessus, p. 243, n. 2).

M. l'abbé Terrasson, dont le livre va paraître[1], ne me convainque d'avoir été trop timide; je ne serai point surpris qu'il aille plus loin que moi : ma déférence pour les sentiments reçus m'a fait user de réserves qu'une raison plus ferme et plus courageuse pourrait bien dédaigner. On s'efforce en vain de décréditer d'avance ce nouvel auteur. On l'accuse de géométrie comme si cette science était l'ennemie de la justesse et de la raison. Quel fléau, dit-on, pour la poésie, qu'un géomètre! L'exclamation, qui est ironique, serait plus raisonnable, si elle était sérieuse. L'esprit géométrique vaut bien l'esprit commentateur. Un géomètre judicieux ne parle que des matières qu'il entend : il examine les choses par les principes qui leur sont propres : il ne confond point l'arbitraire et l'essentiel; en un mot, il apprécie tout, et range tout dans son ordre. Il n'y a point de matière qui ne soit sujette à la plus exacte discussion : l'art poétique * même à ses axiomes, ses théorèmes, ses corollaires, ses démonstrations; et quoique la forme et les noms en soient déguisés, c'est toujours au fond la même marche du raisonnement, c'est toujours de la même méthode, quoiqu'ornée, que résultent les véritables preuves[2]. Mme Dacier m'invite à me joindre avec elle pour combattre le nouveau critique; mais ne ferions-nous pas mieux, elle et moi, de lui céder, s'il a raison? Oublions seulement les trois mille ans de suffrages, je crois qu'il n'y aura bientôt plus de dispute.

TROISIÈME PARTIE.

J'ai à faire ici l'apologie de mon poëme, et c'est la partie de ma défense de laquelle on croit que j'aurai le plus de peine à bien sortir; mais rien n'embarrasse quand on ne cherche que la vérité, quand on veut bien examiner son propre ouvrage, comme on examinerait celui d'un autre, et qu'on trouve autant

1. *Dissertation critique sur l'Iliade.*

2. Il faut distinguer. Le mot *quel fléau,* etc., est très-faux dans le sens absolu. Il est très-juste dans le sens qu'on lui donne, savoir que la poésie est, avant tout, une affaire de sentiment; que la géométrie est une affaire de raisonnement; et qu'en conséquence, le jugement géométrique appliqué aux œuvres d'art est souvent aussi décourageant que déraisonnable.

de plaisir et d'honneur à avouer ses fautes, qu'à défendre ce qu'on a fait de plus heureux[1].

Il s'en faut bien que je sois, à l'égard de mon poëme, dans cette prévention intrépide où sont les commentateurs à * l'égard des originaux qu'ils commentent : ils ne sauraient se résoudre à convenir d'un seul défaut; ils se reprochent même d'en avoir senti quelques-uns; ils combattent ce goût naturel, comme une vraie tentation; et, à force de subtilités, ils font si bien qu'ils parviennent à admirer ce qu'ils ne se proposaient d'abord que d'excuser. Quoique je sois ici mon propre commentateur, je me dispenserai pourtant de l'usage: je me condamnerai en bien des choses; et je jugerai de moi naïvement, comme je voudrais que Mme Dacier eût jugé d'Homère.

Cette franchise me conduira à m'approuver moi-même sur plusieurs points : ainsi il importe de remarquer comment et jusqu'où cela est permis à un auteur, et de bien distinguer l'orgueil de la justice qu'on se peut rendre à soi-même.

L'orgueil d'un poëte consiste en deux choses: à se faire une trop haute idée de son art, et à s'exagérer le mérite et la perfection de ses propres ouvrages. L'exemple de ces deux excès n'est que trop ordinaire. La plupart des poëtes s'imaginent que la poésie est le plus grand don du ciel : ils se regardent comme des hommes divins, à qui appartiennent par préférence toute la beauté, tout le feu et toute la sublimité de l'esprit : ils mettent les autres arts dans * une subordination injurieuse; et ils croient même que les sciences ne demandent que de la mémoire avec un jugement ordinaire. Ils font plus, et dans la poésie même, c'est au genre qu'ils ont choisi, qu'ils donnent toujours la primauté. Le poëte épique soutient que le poëme[2] est le chef-d'œuvre de l'esprit humain; le tragique et le comique en disent autant de la tragédie et de la comédie; le lyrique, accoutumé à se louer par son droit d'enthousiasme, croit encore que son

1. Lamotte consacre cette troisième partie à défendre son *Iliade*. Il faut savoir que Mme Dacier, après avoir combattu, comme nous l'avons dit, par de très-mauvaises raisons et des injures souvent grossières, les idées théoriques contenues dans le *Discours sur Homère*, attaqua vivement la *Petite Iliade*. Il faut bien avouer qu'elle avait raison au fond.

2. *Le poëme*, c'est-à-dire le poëme par excellence, ou l'épopée.

genre est plus difficile et plus élevé ; et il mettra de son autorité, les Pindare et les Horace, c'est-à-dire lui-même sous d'autres noms, au-dessus des Sophocle et des Térence. Voilà le premier orgueil des poëtes, l'opinion outrée de leur art ; et, avec cette opinion, se reconnussent-ils imparfaits dans leur genre (ce qui n'arrive guère), ils se croiraient toujours des esprits du premier ordre.

Le second orgueil naît du jugement trop favorable qu'ils portent de leurs productions : ils n'estiment que leur manière, et ils méprisent tout ce qui ne lui ressemble pas : leur sorte de génie, leur goût, c'est la perfection ; le génie, le goût des autres, c'est l'ignorance de l'art. L'amour-propre est un appréciateur bien fautif ; et ils n'en connaissent point d'autre. Que ces * gens-là parlent de leur art ou de leurs ouvrages, ils en parleront toujours avec orgueil ; ou s'ils se forcent à quelques discours modestes, on apercevra du moins dans leur air ce sentiment de préférence injuste pour eux-mêmes[1].

Mais quand un poëte plus raisonnable s'est défendu de cette ivresse par des réflexions solides et continuées, qui se sont enfin tournées en principes ; quand il a conçu que son art n'est, comme tout autre, qu'un exercice de l'esprit qu'on n'apprend bien qu'aux dépens de quelque autre chose qu'on néglige ; que la plupart de ceux qui excellent dans les autres arts auraient excellé dans le sien, si leur éducation y avait été aussi favorable et si les diverses circonstances de leur vie avaient tourné de ce côté-là leurs efforts et leur ambition : il reconnaît alors dans toutes les professions des égaux et des supérieurs ; il découvre dans bien des gens qui ne sont pas poëtes, plus d'imagination, plus de sentiment, plus de raison qu'il n'en eût fallu pour le surpasser ; et enfin il trouve souvent dans les arts même inférieurs au sien, de quoi respecter ceux qui les exercent, parce qu'il regarde les hommes moins par ce qu'ils font que par la mesure de l'esprit qu'ils y mettent.

Une autre ressource de modestie pour * le poëte sensé, c'est

1. Tout cela est spirituellement dit et même justement remarqué ; mais il est toujours très-difficile d'être bien impartial quand on parle de ce qu'on a fait soi-même ; et Lamotte, malgré toute sa bonne volonté, est loin de l'être.

que dans son art même il lui manque toujours bien des choses; il ne saurait embrasser tous les genres, ni se plier à toutes les manières; il a des grâces propres, mais dont il est, pour ainsi dire, l'esclave : il n'en saurait changer. Il faut qu'il s'en tienne à sa façon, tandis que d'autres réussissent autrement. Une fable de La Fontaine pouvait humilier Corneille; une chanson pouvait humilier Molière.

Quand un poëte pense ainsi de son art et de son ouvrage, il peut parler naïvement de l'un et de l'autre; il lui est permis de dire qu'il se connaît en poésie, comme à un peintre de croire qu'il entend la peinture, parce que ce témoignage signifie seulement qu'on a étudié un art, et non pas que par une pénétration singulière on a découvert des choses au-dessus de la portée des autres. Il lui est permis encore de croire que son ouvrage est bon par tels et tels endroits, parce que cela ne marque que l'application des principes qu'il a étudiés; et pourvu que la manière dont il s'approuve n'enferme pas une sotte admiration de lui-même ni un mépris marqué des autres, on ne trouve point mauvais qu'il se rende justice et on la lui rend avec plaisir.

Je ne croirai donc point être orgueilleux en ne convenant pas avec Mme Dacier que je n'ai aucune connaissance de mon art; * ce serait une modestie ridicule de m'avouer tout à fait ignorant en cette matière, comme ce serait un orgueil choquant de m'imaginer l'entendre mieux que d'autres qui y auraient réfléchi autant que moi. C'est précisément dans ce point de confiance que j'ose défendre ma *Petite Iliade*, nom qu'on lui donne pour la déprimer, et qui ne vaut pas mieux pour cela, que si pour décrier celle d'Homère on l'appelait la *Longue Iliade:* ces termes de mépris ne servent qu'à contenter le chagrin du critique; mais ils ne prouvent rien, et il reste toujours à vérifier si l'*Iliade* d'Homère est plus étendue que la matière ne le demande, et si la mienne est abrégée aux dépens des proportions nécessaires[1].

1. On ne reprochera pas l'orgueil à Lamotte, parce qu'il prétend entendre la théorie de son art. On croira seulement, avec raison, qu'il s'abuse lui-même sur la valeur de ses jugements ou de son exécution.

Avant que j'entre dans aucun détail, il est bon de faire ici l'histoire de mon ouvrage; je prie le lecteur de s'y prêter sans impatience, comme à une partie de ma justification; il en jugera mieux de mon dessein et de ma manière de l'exécuter; et la postérité, si j'arrive jusqu'à elle (il nous est permis à nous autres poëtes de l'espérer un peu légèrement), ne sera pas fâchée de trouver mon commentaire tout fait. Ce sera autant de peine épargnée pour les scoliastes de ce temps-là, car on en a quelquefois à bon marché. *

Histoire de mon ouvrage. — Lorsque la dispute sur les anciens, et en particulier sur Homère, était la plus vive entre M. Perrault et M. Despréaux, M. l'abbé Régnier se leva au milieu d'eux comme un autre Nestor; il fit le personnage de conciliateur, et, pour convaincre honnêtement M. Perrault qu'il ne fallait pas juger des poëtes sur des traductions en prose, il donna le premier livre de l'*Iliade* en vers, où il espéra qu'on reconnaîtrait la sublimité du génie d'Homère; mais cet essai fut malheureux. M. Perrault paraissait justifié par l'ouvrage même qui devait le confondre, et l'original patissait du mauvais succès de l'interprète. Ce n'est pas que M. l'abbé Régnier n'eût beaucoup de savoir et d'esprit : je respecte et j'aime encore sa mémoire comme je respectais et comme j'aimais sa personne. Il a fait beaucoup d'ouvrages sensés et poétiques même; il avait particulièrement le génie de la traduction: mais, soit que dans celle-ci le dessein de rendre trop exactement Homère eût contraint son propre goût, soit qu'il n'eût pas fait assez d'efforts pour vaincre la difficulté, il ne donna que* des vers froids et durs: je nomme ici les choses par leur nom, parce que cela ne le touche plus, en un mot il ne se ressembla pas à lui-même.

Je vis ce premier livre, dont la sécheresse et le désagrément m'étonnèrent; et ne pouvant comprendre ni que ce fût tout à fait la faute d'un traducteur aussi capable, ni aussi celle d'un original estimé depuis tant de siècles, j'essayai si, en prenant plus de liberté que M. l'abbé Régnier n'en avait pris, on ne pouvait pas rendre Homère avec plus de noblesse et plus de grâce. Je crus avoir réussi aux premiers vers; cette opinion

m'engagea plus loin, et ainsi, me flattant toujours, j'arrivai d'efforts en efforts jusqu'à la fin du premier livre.

J'allai aussitôt le montrer à M. Despréaux qui, sur la simple exposition de l'entreprise, en parut d'abord effrayé ; il ne m'écouta qu'après s'être mis à l'aise par un exorde sur les difficultés, qui me présageait la critique la plus sévère. Ces préliminaires ne me découragèrent point : je lus. Dès les premiers vers M. Despréaux se calma, il approuva bientôt; l'approbation devenait insensiblement éloge. Il comparait tout haut les vers d'Homère avec les miens, en me félicitant du bonheur de ma traduction, tandis que sans nier ni sans déceler mon ignorance sur le grec, je m'applaudissais * en secret d'avoir rencontré assez juste pour lui paraître le savoir. La conversation continua un peu, de la part de M. Despréaux, aux dépens de ceux qui traduisent les poëtes en prose ; et il finit enfin en m'assurant que mon ouvrage me ferait honneur, et qu'il aimerait presque autant avoir traduit l'*Iliade* comme je la traduisais, que d'avoir fait l'*Iliade* même. Ce sont exactement ses propres termes; Mme Dacier les niera peut-être encore, *comme si elle avait été présente;* mais je ne saurais supprimer le vrai dans la crainte de ses jugements, et je me contente de tempérer des paroles si fortes dans la bouche d'un critique comme M. Despréaux, en pensant qu'après s'être attendu à quelque chose de mauvais, le médiocre lui avait tenu lieu du bon, et que son exagération naissait de sa surprise. Ajoutez que par ce compliment il croyait encourager un admirateur d'Homère, parce qu'il ne paraissait pas encore que j'en dusse devenir le critique.

Je donnai donc ce premier livre, accompagné d'une préface honorable pour Homère, où je remarquai simplement que j'avais adouci certaines choses par égard pour nos usages et par condescendance pour notre goût. Aussi personne ne se souleva contre moi ; l'ouvrage eut son succès; de célèbres professeurs de rhétorique et * d'humanités le lurent même dans leurs classes, et, qu'il me soit permis de le dire, ils l'approuvèrent également et comme traduction et comme poésie. J'espère qu'on voudra bien souffrir les faits qui me font honneur, j'avouerai avec la même franchise ceux qui m'humilieront; et,

pour ne pas aller plus loin, le journaliste de Hollande censura dès lors quelques vers malheureux que j'ai corrigés de bonne foi, parce que je sentis qu'il avait raison.

Je me contentai d'avoir lutté heureusement contre M. l'abbé Régnier; et je ne me proposai point de continuer l'ouvrage dont l'étendue et la difficulté effrayèrent également ma paresse et mon peu de génie; car je me flatte d'en sentir encore mieux les bornes que ceux qui m'en accordent le moins. C'est alors que je fis mes odes, qui me valurent quelque approbation du public, et enfin le gage le plus flatteur de cette approbation par l'honneur que me fit l'Académie française de me recevoir dans son corps. Je crus que je devais, en qualité d'académicien, contribuer de mon talent à remplir les séances publiques par quelque lecture, et dans ce dessein Homère me revint dans l'esprit. Je tentai donc le second livre, où, comme dans le premier, je ne fis que des changements légers quoique fréquents. Je fis le troisième et le * quatrième avec la même espèce de fidélité, et je suivis Homère de si près, sans marcher servilement sur ses pas que, malgré bien des libertés, je ne paraissais encore que traducteur.

Je sentis, en voulant continuer, l'impossibilité de réussir par la même méthode. Il me parut que des changements légers ne suffiraient plus pour le reste. Les combats trop fréquents, ennuyeusement détaillés et presque toujours les mêmes sous de nouveaux noms, les épisodes désintéressants, le grand nombre de discours semblables, les harangues des combattants, les caractères démentis, tout cela m'arrêta; mais comme j'étais frappé cependant des grandes beautés répandues dans l'*Iliade*, je ne pus me résoudre à les perdre. Je conçus le dessein de les rapprocher et de les soutenir par d'autres s'il m'était possible; j'embrassai toute la matière, je la disposai avec réflexion, et enfin j'exécutai les huit derniers livres de mon *Iliade* sur le nouveau plan que je m'étais fait.

De ces huit livres, j'en ai récité sept aux assemblées publiques de l'Académie; car les quatre premiers, quoique versifiés avec autant de soin, ne m'ont jamais paru assez vifs pour attirer l'attention nécessaire. Tous mes confrères sont

témoins de l'accueil que le public a fait aux livres qu'il a entendus, * et le public est témoin lui-même de l'approbation de la plupart de mes confrères. M. l'abbé Régnier surtout, je lui rends ce témoignage avec attendrissement, m'en félicitait toujours avec une joie excessive, et il me décernait lui-même publiquement le prix de la carrière qu'il avait courue. En vain dirait-on qu'il se sentait supérieur à moi par tant d'autres endroits, que son amour-propre ne souffrait pas beaucoup à m'approuver. Ce n'est guère connaître toute l'injustice des hommes que de les croire si traitables; la plupart ne voudraient de gloire que pour eux, et les belles âmes sont celles qui souffrent volontiers que les autres en aient leur part.

Mon *Iliade* fut enfin imprimée avec ce discours sur Homère, qui m'a fait des critiques obstinés de quelques-uns de mes approbateurs; ils n'ont pu souffrir que j'inquiétasse leur ancienne admiration; et dès que j'ai refusé d'adorer comme eux le père de la poésie, ils m'ont refusé eux-mêmes jusqu'au nom de poëte. Plus d'un anathème poétique fut lancé contre moi; un savant même fit en latin un vœu public de lire tous les jours mille vers d'Homère en réparation de mon audace impie. Voilà le culte homérique établi bien nettement. On m'attaqua encore de quelques épigrammes, armes si commodes, qui dispensent * de l'examen et des raisons, et qui ne consistent qu'en quelque mot plaisant qui tient lieu de preuve. Je conseille à ces messieurs qui en savent faire, de n'en hasarder jamais que contre moi; ils n'offenseront personne; je leur promets de n'y jamais répondre, et de rire même le premier de ce qu'il y aura d'heureux et de bien tourné dans les injures qu'ils me diront. Je ne leur conseillerai pas, comme Ésope, d'aller jeter leur pierre à un plus puissant que moi, qui pousserait la reconnaissance plus loin; je leur dirai plutôt sérieusement de commencer par m'épargner moi-même, de peur de contracter une habitude injuste et dangereuse à l'égard des autres.

Malgré ces murmures de certains savants, j'ai trouvé grâce devant d'autres, et j'ai été absous avec éloge à tous les tribunaux littéraires. Mais sans me prévaloir plus qu'il ne faut de ces arrêts, où l'indulgence et la politesse peuvent avoir trop de part,

je vais exposer ce que j'ai pu recueillir moi-même des différents jugements du public.

J'entends qu'on me récuse pour cette exposition. Un auteur, me dit-on, ne sait jamais ce qu'on pense de son ouvrage; ses amis le flattent, ils lui exagèrent le bien qu'on en dit, ils lui fardent les censures qu'on en fait, et il demeure toujours * le plus mal instruit de sa vraie réputation. Cela n'est que trop vrai en général, et les auteurs n'ont qu'à se prendre à eux-mêmes de l'illusion où on les laisse. Ils se révoltent contre les premières critiques, et on n'y revient plus; ils se déconcertent dès qu'on leur rapporte des autres quelque sentiment qui ne les flatte pas, et on prend le parti de les leur dissimuler; ils veulent être trompés, et on les trompe; de quoi auraient-ils à se plaindre? Mais quand un auteur sait gré à ses amis de l'avertir de ses fautes, qu'il leur demande un compte exact de ce qu'ils entendent dire de son ouvrage, et que sa mauvaise humeur ne les fait pas repentir de leur sincérité; alors la vérité ne lui échappe pas. Les hommes ne demandent pas mieux que de la dire, quand ils n'y perdent rien; ils se plaisent même à dire des choses humiliantes à ceux qui les veulent bien souffrir : c'est un moment de supériorité pour eux, et ils ne manquent pas de le saisir. Mes amis, par un motif plus noble, m'honorent de cette liberté; ils ne me ménagent point les expressions, et presque tout le monde, ou par amitié, ou sous prétexte d'amitié, est en possession de me dire les choses les plus dures pour l'amour-propre. Tout devient Mme Dacier pour moi. C'est un secours que je me suis procuré, pour me * mettre en état de mieux faire, c'est une adresse de l'amour-propre qui veut bien dévorer de petits affronts, pour se préparer des honneurs plus solides; et les esprits supérieurs qui font bien sans cela, feraient encore mieux sans doute, s'ils se servaient un peu de mon secret.

Je sais donc que trois sortes de gens parlent de mon *Iliade*: les uns qui ne l'ont presque pas lue; les autres qui l'ont lue, mais sans la comparer à celle d'Homère; et enfin ceux qui ont fait cette comparaison du moins en partie.

Ceux qui ne l'ont presque pas lue n'en pensent pas bien, et

la raison en est qu'il y a de quoi s'ennuyer dans les quatre premiers livres; ils jugent de tout le reste sur la foi de ce premier ennui, et le déchaînement de certains savants les autorisant à ne se pas défier de leurs dégoûts, ils décident aussi hautement que ces savants mêmes, qui s'appuient à leur tour de ces jugements précipités et portés sur leur parole.

Pour ceux qui ont lu mon poëme, ils ont du goût pour la poésie, ou ils n'en ont pas. S'ils n'en ont pas, la lecture de l'ouvrage les a fatigués; les choses n'y sont pas si intéressantes qu'elles puissent prévaloir à cette continuité de versification, dont l'agrément n'est pas fait pour eux, ainsi, m'imputant le peu de plaisir qu'ils ont eu, ils concluent, sans y penser, que je ne suis * pas poëte, de ce qu'ils n'aiment pas la poésie. Les hommes sont bien sujets à ces sortes de syllogismes. Ceux qui aiment la poésie, ont senti, j'ose le dire, un grand nombre de beaux vers dans mon ouvrage; mais parce que la matière plus pathétique dans les huit derniers livres m'a prêté aussi plus de force et plus de sentiment, ils ne m'ont loué que de cette partie, et ils se sont rangés sur la première avec le plus grand nombre.

Enfin le peu de savants qui m'ont comparé avec Homère, ou sont adorateurs déterminés de l'antiquité, ou ils sont sans prévention. Ces adorateurs, irrités déjà de la hardiesse de mon discours, ont regardé le poëme avec indignation. Autant de retranchements que j'ai osé faire, autant de preuves, selon eux, de mauvais goût : autant de changements, autant d'absurdités : presque tous mes vers pitoyables, parce qu'il n'y en a guère où je suive servilement l'original. Les savants sans prévention en ont jugé bien différemment; mes retranchements leur ayant paru raisonnables, et mes corrections heureuses, ils ont trouvé que je n'en avais pas assez fait; ils m'ont compté pour fautes bien des choses que j'ai conservées d'Homère, et quelques-uns ont été jusqu'à condamner absolument mon choix. Que prétendait-il * faire, disaient-ils, d'un ouvrage aussi défectueux; et ne devait-il pas sentir qu'Homère percerait à travers tous les voiles qu'il pourrait lui prêter[1]?

1. Toute cette exposition des incidents qui ont amené Lamotte à essayer la

De la difficulté de traduire Homère. — Mme Dacier me trouve téméraire dans un autre sens : elle croit fermement qu'Homère ne saurait que perdre en français, et elle juge que, loin de prétendre à l'embellir, je n'ai pas dû me flatter de conserver ses grâces. Elle allègue en preuve de sa pensée l'exemple de M. Despréaux et de M. Racine, qui essayèrent tous deux de traduire Homère, et qui abandonnèrent l'entreprise dès les premiers efforts. On veut nous faire entendre par là qu'il est « plus difficile de dérober un vers à Homère, que d'arracher à Hercule sa massue. » Pour moi je crois que cet essai malheureux de nos deux plus grands poëtes prouve plus contre Homère, que la critique la plus raisonnée.

Nierait-on que M. Despréaux et M. Racine ne sussent exprimer en beaux vers un sens raisonnable ? Ils en ont tant exprimé et avec une élégance si continue, que ce soupçon ne saurait naître dans l'esprit de personne. D'où venait donc la difficulté qu'ils éprouvèrent? C'est que* d'un côté voulant rendre Homère à peu près tel qu'il est, et de l'autre voulant être agréables et soutenir leur réputation, ils sentirent bientôt dans l'exécution l'incompatibilité du dessein. La grossièreté du procédé d'Agamemnon à l'égard de Chrysès suffisait pour les arrêter d'abord. Le voulaient-ils adoucir, ce n'était plus Homère. Le laissaient-ils dans la simplicité des temps héroïques, ils prêtaient aux Desmarets des armes contre eux-mêmes : il n'y avait pas moyen d'être Racine ou Despréaux, et Homère en même temps. L'illusion de l'harmonie grecque mise à part, il ne restait plus qu'un sens grossier; et c'est ce sens grossier qu'il était plus difficile d'embellir que d'arracher la massue d'Hercule.

S'ils s'étaient contentés de traduire Homère, comme l'ont fait autrefois Salel et Salomon, qui l'ont rendu si fidèlement qu'on croit lire des poëmes burlesques en lisant leur traduction, ils n'auraient pas été si embarrassés; mais ils voulaient transformer des choses déraisonnables et choquantes en beautés judi-

traduction de l'*Iliade* est fort intéressante. On y trouvera peut-être la preuve que Lamotte exagérait volontiers le bien qu'on lui disait de son ouvrage; c'est d'ailleurs une disposition si commune qu'elle ne doit pas nous étonner, mais nous faire seulement accepter son témoignage avec défiance.

cieuses, de manière pourtant que ce fussent les mêmes choses : dessein contradictoire et d'une exécution impossible.

Tout sens raisonnable dans quelque langue qu'il ait été conçu d'abord, peut * être transporté heureusement dans la nôtre; et M. Racine et M. Despréaux l'ont bien fait voir eux-mêmes dans ce qu'ils ont imité des Grecs et des Latins. Nos expressions françaises par elles-mêmes ne jettent point de faux sur une pensée vraie, elles n'en avilissent pas une grande, elles n'en ternissent pas une gracieuse; mais aussi elles ne sauraient mettre ni vérité, ni grandeur, ni grâce où il n'y en a pas, qu'en substituant des circonstances qui changent absolument le fond des choses [1].

Supposons un moment que l'*Iphigénie* de M. Racine fût originairement grecque; que la conduite et les discours y fussent précisément les mêmes que dans la pièce que nous avons; M. Racine aurait-il senti l'impossibilité de la rendre? Et s'il avait donné comme traduction la tragédie dont il est l'inventeur, nous aviserions-nous de penser qu'il eût rien fait perdre à son original? Qu'on voie, au contraire, les endroits mêmes qu'il a imités d'Euripide, on n'y trouvera pas une pensée supprimée par égard à l'impuissance de notre langue; ce sera toujours la grossièreté du sens ou le défaut de convenance qui auront exigé la suppression; on y verra les choses corrigées ou embellies par de nouveaux tours, par des accroissements de pensées, et quelquefois par la seule place où il les emploie; * et ces imitations dont on fait tant d'honneur aux anciens tourneraient

1. Lamotte touche ici à une des questions les plus élevées de la critique littéraire; et il la résout avec une justesse et une vérité irréprochables. Il ne lui manque que d'en avoir donné la formule générale. Cette formule, la voici : c'est que l'art de la poésie faisant, comme tous les autres, des progrès continus à travers les siècles, ce qui était complétement bon pour les anciens, n'est plus complétement bon pour nous. Quand nous prenons la traduction française littérale, indépendamment même de l'élégance de l'expression, nous trouvons des inutilités, des longueurs, des inconvenances de toute sorte, sinon dans les morceaux de choix, au moins dans la totalité de l'ouvrage. D'où cette conséquence que, pour qu'un poëme ancien soit lu avec agrément dans une traduction française, il faut, ou se borner, comme l'a fait Boileau, à la traduction de passages choisis, ou imiter très-librement, comme l'a fait Laharpe, d'une ode d'Horace et d'une Olympique de Pindare; ou, enfin, abréger beaucoup et corriger ce que l'on conserve.

souvent à leur honte, si l'on examinait bien ce que les imitateurs ont conservé d'eux, et ce qu'ils leur prêtent.

Ainsi je ne doute pas que si M. Racine et M. Despréaux eussent voulu prendre à l'égard d'Homère les mêmes libertés que j'ai prises, ils n'eussent beaucoup mieux fait que je n'ai pu faire; mais en ne les voulant pas prendre, tout leur génie n'aurait été qu'à dire en vers plus harmonieux que les miens, des choses déraisonnables et mal arrangées, que toute l'harmonie du monde ne sauvera jamais.

Je l'avoue, c'est de cette difficulté de rendre Homère, que je me faisais un mérite; et j'espérais que les poëtes s'en feraient un plaisir; mais il y en a peu d'assez généreux pour établir eux-mêmes la réputation d'un ouvrage qu'ils n'ont pas fait: car je ne veux pas parler de ceux qui se hâtent de le décrier contre leur conscience; la plupart attendent comment le public le prendra; ils laissent parler ceux qui ne se connaissent guère en poésie; et s'il arrive que ces juges incompétents condamnent l'ouvrage, ils se joignent à eux, par égard, disent-ils, pour le public; au lieu que s'ils avaient d'abord le courage de relever les beautés qu'ils sentent, et d'excuser * certaines fautes par l'impossibilité de les éviter dont ils ont l'expérience, ce public qui les entraîne, à ce qu'ils disent, serait peut-être entraîné par eux, et ils donneraient le ton à ceux dont ils le prennent lâchement.

Voilà les divers jugements qu'on a portés de mon *Iliade*. Il faut examiner à présent en quoi ils sont raisonnables: car, comme je ne prends point le mal qu'on en a dit pour une autorité suffisante qui la condamne, je ne donne pas, non plus, les témoignages favorables qu'on lui a rendus, comme des preuves de sa bonté. Il faut que chaque lecteur en juge par lui-même, et qu'il cherche avec moi les raisons de la censure des uns et de l'approbation des autres[1].

1. Ce n'est pas ainsi qu'on juge la poésie. Le bon et le mauvais nous frappent d'abord; l'analyse vient ensuite et nous montre les causes de notre plaisir ou de notre ennui. Lamotte intervertit ces opérations de notre esprit, il s'imagine qu'on fait un poëme comme un menuisier ajuste une table, et qu'on le juge d'après des principes arrêtés d'avance, sans avoir besoin de sentir. Cela seul montre ce que sera sa critique.

Je distingue donc dans mon poëme le fond des choses et la versification, et j'examine de bonne foi ce qu'il y a de bon et de défectueux dans les deux genres.

Du fond des choses. — On a vu que mon dessein dans les quatre premiers livres était de suivre de près Homère; et ne croyant pas alors qu'on dût mettre le fond des choses sur mon compte, je ne songeais qu'à les dire le plus noblement qu'il m'était possible; à remédier au plus choquant par de légères* circonstances : en un mot, je ne cherchais que des grâces adroites, qui, en embellissant mon original, lui laissassent pourtant sa ressemblance. Dans les huit derniers livres, mon dessein devint bien différent; je n'adoptai presque plus que les choses qui me plaisaient en elles-mêmes; je changeai, j'inventai sans scrupule toutes les fois que je crus ne pouvoir réussir autrement; et enfin je songeai à imaginer des beautés de notre goût, au lieu que jusque-là je n'avais travaillé qu'à pallier certains défauts qui n'en étaient pas, si l'on veut, du temps d'Homère, mais qui du moins le sont devenus pour notre siècle.

Cette diversité de desseins met déjà dans l'ouvrage une espèce de difformité, et d'autant plus nuisible au succès, qu'il commence par des choses que j'ai censurées moi-même, et auxquelles, pour ainsi dire, j'ai averti de s'ennuyer. Le procédé brutal d'Agamemnon à l'égard de Chrysès, la querelle grossière d'Agamemnon et d'Achille; les pleurs puérils de ce héros, et ses plaintes d'enfant à sa bonne mère; ce Jupiter enchaîné par les dieux, et qui ne doit son salut qu'à un géant; la feinte absurde d'Agamemnon pour éprouver son armée, l'épisode comique et ridicule de Thersite, tout cela rend l'entrée de mon poëme rebutante pour le bon sens; et*, quoique je sente de l'art dans les adoucissements fréquents que j'y ai mis, je vois bien qu'il y doit être presque en pure perte, parce que le fond, trop vicieux, y domine toujours, et que l'impression frappante du fond des choses l'emporte sur les petites beautés du détail[1].

Il faut encore justifier Homère, et ne le pas confondre tout à

1. L'auteur s'amuse ici à trouver, entre le commencement et la fin de son poëme, des différences dont personne, je le crois, ne s'est aperçu que lui seul.

fait dans mon tort. Généralement parlant, il ne pouvait travailler que d'après les idées reçues, il ne pouvait peindre que ce qu'il voyait. Ses dieux, tout méprisables qu'ils sont, sont pourtant ceux qu'on adorait; ses héros, tout grossiers qu'ils paraissent, étaient pourtant les héros de ce temps-là; la force du corps passait pour le plus grand mérite; et Homère en parle presque toujours avec plus d'admiration que de la vertu. Il pèse, pour ainsi dire, ses grands hommes au poids des fardeaux qu'ils enlevaient; et, pour imprimer du respect à ses contemporains pour les personnages de son poëme, il dit plus d'une fois que plusieurs hommes de son temps soutiendraient à peine ce qu'un seul des autres lançait aisément. Il n'était point blessé des injures brutales qu'il met dans la bouche de ses héros, parce que, de la part de ces hommes robustes et respectés par leur vigueur, ces injures n'avaient alors* qu'un air noble de supériorité, au lieu que nous y attachons à l'heure qu'il est l'idée d'une bassesse brutale[1].

Le plus grand vice d'Homère, dans le fond des choses, est donc d'être né dans un siècle grossier. Il a fait à peu près comme un paysan, qui, doué naturellement de l'organe le plus poétique, ne serait jamais sorti de son village. Cet homme pourrait faire un poëme où le génie percerait à travers le défaut de sa matière; mais que seraient-ce que ses héros? Des rustres fiers et vigoureux qui feraient trembler les autres; en un mot, des Ajax et des Achilles. La différence des temps fait le même effet que celle des lieux : la Grèce entière du temps d'Homère n'était qu'un village en comparaison de la société perfectionnée depuis lui. Il a peint ce qu'il voyait, c'est tout ce qu'il pouvait faire; mais ce qu'il a peint est devenu choquant, non pas seulement par caprice et par une révolution d'idées arbitraires, mais par une connaissance réelle de ce qui fait la véritable dignité de l'homme[2].

1. Tout cela est vrai; mais, puisqu'il s'agit du fond des choses, l'*Iliade* grecque a du moins pour nous l'avantage de nous peindre une nature vraie et différente de la nôtre. Quel peut être l'intérêt d'une *Iliade* française qui ne nous montre qu'une nature fausse et vulgaire?

2. Voilà ce qu'il fallait dire dès le premier moment. C'est la vérité; et cette

De la poésie. — Éclaircissons un peu, s'il est possible, les idées qu'on doit avoir de la poésie. La plupart des gens n'en ont que des idées* confuses, et leur principe n'étant pas stable, ils n'en raisonnent que d'une manière chancelante. On dit communément que la poésie n'est qu'une imitation de la nature; mais cette définition vague n'éclaircit rien; et il faut savoir précisément quel sens on y attache, au mot de *nature* et à celui d'*imitation*[1].

Entend-on par *nature* tout ce qui existe, tous les objets, tous les caractères particuliers des hommes et leur diverse manière de penser? Si on l'entendait ainsi, et que toute poésie fût bonne dès qu'elle imite un objet réel, on serait autorisé par là à peindre les objets les plus rebutants, les caractères les plus froids et les plus bizarres. Phénix, dans son discours à Achille, aurait pu ne s'en pas tenir au vin que ce héros rejetait sur lui dans son enfance; il aurait pu s'étendre à mille autres détails plus choquants, dont je crains même de donner l'idée, tant je sens que toute nature n'est pas bonne à peindre. Homère aurait pu choisir des personnages encore plus grossiers et plus fous que ceux de son poëme; car il y en avait sans doute de son temps. Qui dira que ce serait là de bonne poésie, et qu'on aurait

vérité explique parfaitement, d'un côté, le grand génie d'Homère et la beauté de son œuvre; de l'autre, les défauts qui la déparent.

1. Non, ce n'est pas une définition; mais celle que Lamotte donnera tout à l'heure ne vaudra pas beaucoup mieux. Essayons d'éclaircir cette difficulté : 1° La poésie au propre, c'est l'art de faire des poëmes; c'est-à-dire des ouvrages en vers. 2° Comme le fond de ces ouvrages est presque toujours la peinture de quelque objet naturel, au physique ou au moral, on a dit que c'était l'*Imitation de la nature*, et cela est vrai en général; mais cela n'est pas plus vrai de la poésie que des autres beaux-arts : et ainsi ces mots expriment le but ou le moyen commun de ces arts; ils ne font pas connaître la nature de l'un d'eux. 3° Le mot *poésie* se prend par antonomase pour *la bonne poésie* à l'exclusion de la mauvaise ou de celle qu'on juge trop faible. Dans ce sens, on dit que de mauvais ouvrages en vers ne sont pas de la poésie; c'est là un sens particulier qu'il ne faut pas confondre avec la définition, et sur lequel il n'est pas permis d'appuyer ses raisonnements, comme le fait ici Lamotte. 4° Très-souvent le mot *poésie* se prend pour les *qualités poétiques*. C'est encore une confusion de mots fâcheuse et dont on est très-facilement dupe. On voit combien de sens faux ou détournés présente ce seul mot de *poésie*. Qui ne les distingue pas tout d'abord est sûr de se perdre dans les chimères; et c'est à quoi Lamotte n'a pas manqué, comme on le verra.

tort de ne pas s'y plaire? Il faut donc entendre par le mot de *nature*, une nature choisie, c'est-à-dire des caractères dignes d'attention et* des objets qui puissent faire des impressions agréables[1]; mais qu'on ne restreigne pas ce mot *agréable* à quelque chose de riant : il y a des agréments de toute espèce; il y en a de curiosité, de tristesse, d'horreur même.

Or, si la poésie consiste dans l'imitation d'une nature choisie, il s'ensuit que celui qui la choisit le mieux, en l'imitant d'ailleurs aussi bien que les autres, est le plus grand poëte de son temps; il s'ensuit aussi qu'à mesure que le monde s'embellit par les arts, et qu'il se perfectionne par la morale, la matière poétique en devient plus belle, et qu'à dispositions égales, les poëtes doivent être meilleurs[2].

Je demande encore ce qu'on entend par le mot d'*imitation;* est-ce une ressemblance entière et scrupuleuse de l'objet particulier qu'on peint? Si on l'entendait ainsi, on retomberait dans les inconvénients que j'ai déjà marqués. On serait autorisé à mettre, comme Homère, des choses insensées dans la bouche des sages, et à faire commettre des lâchetés aux braves, parce qu'il n'y a ni sage ni brave à qui cela ne puisse arriver. Il faut donc entendre par *imitation*, une imitation adroite, c'est-à-dire l'art de ne prendre des choses que ce qui en est propre à produire l'effet qu'on se propose : car il ne faut jamais * séparer, dans le poëte, son imitation de son dessein. C'est ce dessein qui, pour ainsi dire, donne la loi à l'imitation; c'est lui qui lui prescrit ses véritables bornes, et qui la rend bonne ou mauvaise, selon qu'elle le sert ou qu'elle le dément[3].

Un historien, par exemple, peint les hommes en particulier, pour les faire connaître tels qu'ils sont. Il a raison d'allier dans la même personne les grandes qualités et les grands défauts,

1. Premier exemple des embarras d'une idée mal faite; on est obligé de discuter sur la *nature à imiter*, autrement dit sur l'imitation. Est-ce que cela touche à la poésie en elle-même?

2. Cela serait vrai s'il n'y avait pas dans la poésie autre chose que cette imitation? Mais la composition, mais les idées, ce n'est donc plus rien du tout?

3. Le voilà maintenant qui argumente sur l'imitation, ou la manière dont on imite; rien de tout cela ne touche à la poésie conçue en général.

d'y faire voir cette alternative de vices et de vertus, qui n'est que trop ordinaire aux hommes : son imitation est excellente, parce qu'elle est conforme à son dessein; mais si un poëte peint la même personne dans le dessein de la faire admirer, et qu'il ne supprime pas ce qui nuirait à l'admiration qu'il veut exciter : son imitation est mauvaise, parce qu'elle contredit ses vues.

Si je peins un lion, sans autre dessein que de le peindre, je puis employer avec succès tout ce qui le caractérise; mais, si je ne le peins qu'en le comparant à un héros dans certaines circonstances, je suis obligé alors de n'en dire que ce qui convient à l'action de mon héros, et si je m'emporte au delà, le vrai, le noble même ne laissera pas d'être une faute, et mon imitation, sans pécher contre la vérité, péchera contre mon dessein, ce qui suffit pour la rendre vicieuse[1].*

Le poëme, la tragédie, la comédie, l'ode, la satire, la pastorale, tout cela imite la nature, mais dans des vues différentes, et souvent, ce qui est une bonne imitation dans l'un de ces genres, en serait une fort mauvaise dans l'autre.

Il faut encore remarquer qu'il y a dans un ouvrage le dessein général et le dessein particulier de chaque partie. Il faut donc juger de l'imitation générale par le dessein général, et des imitations particulières par des desseins particuliers. On ne saurait se tromper en étendant cette règle jusqu'aux plus petites circonstances.

Je croirais donc qu'il faudrait définir la poésie, l'art qui, par le discours en vers, imite la nature avec choix et avec un dessein sensible de donner certaines idées ou d'exciter certains sentiments[2]. Par le *discours*, je distingue la poésie de la peinture et de quelques autres arts; par le *discours en vers*, je la

1. Considérations justes, mais étrangères à la définition de la poésie, et qui ne sont qu'une préparation à l'éloge de l'*Iliade* française.

2. Quelle définition! est-elle assez longue? et Lamotte ne s'aperçoit pas que sa pensée ne comprend que la bonne poésie. C'est la seule qui nous importe, sans doute; mais une définition doit s'appliquer à un objet tout entier, et non pas seulement à une partie de cet objet. Ajoutons qu'après avoir ainsi introduit implicitement le jugement particulier de chacun dans sa définition, celle-ci va devenir inintelligible, puisque le même ouvrage sera et ne sera pas *poésie* pour ceux qui ne jugeront pas de même.

distingue de l'éloquence qui imite aussi la nature ; par le *choix*, je détermine son agrément ; et par le *dessein*, je détermine sa justesse.

Selon cette idée, j'ose dire, en général, qu'il manque à la poésie d'Homère d'être l'imitation d'une belle nature, et que lui-même est personnellement défectueux en ce qu'il manque souvent de dessein, ou que du moins il ne peint pas les objets d'une manière conforme au dessein qu'il paraît avoir. Je vais m'examiner moi-même selon cette idée, et je commence par le fond des choses[1].

De ma manière d'imiter Homère dans les quatre premiers livres. — Pour ne pas entrer ici dans un détail ennuyeux, je ne choisirai que quelques exemples que j'étendrai un peu, afin de donner par là l'idée la plus exacte qu'il me sera possible des fautes d'Homère et des miennes. Peut-être serai-je un peu plus sévère pour Homère que pour moi, quoique ce ne soit pas mon dessein : l'amour-propre entend bien ses intérêts ; c'est au lecteur à y prendre garde, et je m'en fie bien à lui.

Discours d'Agamemnon. — Dans le second livre de l'*Iliade*, Agamemnon reçoit par un songe un ordre exprès de Jupiter d'armer ses troupes et d'attaquer Troie, que les dieux lui livrent. Il assemble aussitôt les chefs, qu'il instruit du songe, et qui le prennent pour un bon garant de la victoire ; il conçoit en même temps le dessein d'éprouver son armée,* en lui proposant la fuite ; les chefs lui applaudissent ; et voici, en conséquence, le discours qu'il tient à ses troupes :

Mes amis, héros de la Grèce, disciples du dieu Mars, Jupiter m'afflige d'une manière bien cruelle. Cet impitoyable dieu qui m'avait promis, qui m'avait assuré par un signe infaillible que je retournerais dans ma patrie après avoir saccagé la superbe Ilion, me trompe aujourd'hui ; il me commande de retourner honteusement à Argos, après que j'ai perdu ici une grande partie de mes troupes. Telle est donc la volonté du puissant Jupiter, qui a renversé tant de forteresses, et qui en renversera encore tant d'autres : car son pouvoir est infini. Quelle honte pour nous, parmi les races futures, qu'une armée de Grecs, une armée si nombreuse et si bel-

1. Voilà le résultat que nous annoncions et qui couronne dignement toutes ces prémisses, un poëme apprécié d'après des définitions proposées à l'avance et plus ou moins admises !

liqueuse, ait fait si longtemps inutilement la guerre, contre des ennemis si inégaux en nombre, et qu'après tant d'années la fin paraisse aussi éloignée que le premier jour. Car si les Grecs et les Troyens consentaient à une trêve confirmée par des sacrifices, et que nous voulussions faire un dénombrement général des uns et des autres, que les Troyens se missent d'un côté, que de l'autre nous nous rangeassions par dizaines, et que nous prissions par dizaine un Troyen pour nous verser du vin, nous aurions encore plusieurs dizaines qui * manqueraient d'échanson : tant il est vrai que les Grecs surpassent les Troyens en nombre ! Mais ces derniers ont des troupes de plusieurs villes qui leur ont envoyé du secours; et c'est ce qui renverse tous mes desseins, et qui m'empêche de saccager Troie. Neuf années du grand Jupiter se sont écoulées; le bois de nos vaisseaux est corrompu, leurs cordages usés, nos femmes et nos enfants nous attendent dans nos maisons; et ici nous nous consumons après une entreprise que nous avons faite avec tant d'éclat, et qui ne peut être terminée. Mais allons, faisons ce que je vais vous dire, obéissons tous, fuyons sur nos vaisseaux, regagnons notre chère patrie; car n'espérons pas désormais de nous rendre maîtres d'Ilion.

Il y a là deux sortes de fautes, l'imprudence du dessein d'Agamemnon, et, en lui passant son dessein, les imprudences de son discours même. A l'égard du dessein, je ne crois pas qu'on puisse imaginer rien de plus absurde. Cet Agamemnon, qu'on nous a donné pour le plus sage des hommes dans la conduite d'une armée; cet Agamemnon assuré positivement de la victoire par un songe envoyé de Jupiter, au lieu de faire valoir cet ordre aux soldats comme aux chefs, s'avise de proposer la fuite à son armée; et dans quel temps encore? dans le temps* qu'elle vient de perdre Achille, sa plus grande force, et qu'elle doit être découragée par cette perte.

Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est qu'Homère ne dégrade pas seulement Agamemnon par cette imprudence, il n'avilit pas moins tous les chefs qui l'approuvent. Ce Nestor, cet Ulysse, ce Diomède, qui savent relever si durement les fautes de leur général, quand ils les aperçoivent, les voilà tout à coup devenus stupides. Ils n'ont pas le moindre scrupule sur le dessein imprudent d'Agamemnon, et ils trouvent plus raisonnable d'abattre d'abord le courage des soldats, afin de le relever ensuite à grands coups de sceptre, que de leur enfler le cœur par l'ordre et la promesse de Jupiter, qui devaient leur tenir lieu d'Achille.

J'ai conservé cette faute d'Homère, toute frappante qu'elle m'a paru, et elle est devenue la mienne; mais alors je ne me proposais presque que de traduire, et je ne m'étais pas encore enhardi aux libertés nécessaires pour être agréable. J'aurais pu changer ce second livre d'une manière judicieuse, en supprimant la feinte d'Agamemnon, et en faisant que, tandis qu'il expose aux chefs le songe qu'il a reçu, Thersite soulevât l'armée, qu'Ulysse et les autres chefs eussent* ramenée, en lui faisant valoir l'ordre de Jupiter. Peut-être le ferai-je quelque jour : je commence toujours à réparer ma faute en l'avouant.

A l'égard des imprudences du discours même d'Agamemnon, en supposant son dessein raisonnable, il n'est pas difficile de faire sentir qu'il emploie en effet les véritables circonstances propres à persuader la fuite à ses soldats, quoiqu'il ait un dessein tout contraire. « Jupiter, dit-il, l'afflige d'une manière bien cruelle : ce dieu impitoyable lui avait promis la prise de Troie; mais il le trompe aujourd'hui, et il lui commande de s'en retourner à Argos. » Y a-t-il rien de plus positif que cet ordre, et en faut-il davantage à des soldats fatigués pour prendre leur parti? En vain Mme Dacier fait-elle valoir comme une adresse d'Agamemnon la promesse que Jupiter lui avait faite; en vain, ajoute-t-elle dans sa traduction, *par un signe infaillible*, qui n'est pas dans Homère; car elle lui fait bien de ces petits présents, sans les lui reprocher. Que sert tout cela? puisqu'enfin Jupiter commande d'abandonner le siége. L'ordre n'est-il pas aussi positif que la promesse, et la religion ne demandait-elle pas également et la confiance pour l'une et l'obéissance pour l'autre? Devoirs contradictoires en cette occasion, ce qui est* une nouvelle faute d'Homère. Jupiter peut-il tromper, demande Mme Dacier? Oui, sans doute, il peut tromper, et il est étonnant qu'on le demande dans le temps même qu'il trompe effectivement, et que, par un songe imposteur, il se joue de la crédulité du pauvre Agamemnon. Il aurait donc fallu supprimer ce faux ordre de Jupiter, et ne pas autoriser d'un si bon prétexte le découragement des soldats.

En second lieu, Agamemnon dit qu'après tant d'années l'entreprise n'était pas plus avancée que le premier jour : nouvelle

raison pour se décourager. Il aurait fallu dire tout le contraire, et faire sentir qu'il était d'autant plus honteux d'abandonner l'entreprise, qu'on était sur le point d'achever.

En troisième lieu, Agamemnon, après avoir relevé la supériorité des Grecs sur les Troyens par ce calcul de Grecs rangés par dizaines, qui prendraient un Troyen pour échanson, perd tout le fruit de ce beau calcul, en ajoutant que « les Troyens ont reçu de grands secours de plusieurs villes, et que c'est ce qui renverse ses desseins. » Il fallait envelopper les assiégés et leur secours sous la même idée du petit nombre; en un mot, diminuer l'image des obstacles en les exposant.

Enfin Agamemnon finit maladroitement* en interdisant tout espoir à ses troupes, et en ramenant l'ordre de Jupiter, qui est le point décisif; au lieu que, dans son dessein, il fallait ménager pour la fin quelque tour adroit qui piquât d'honneur ses soldats dans le temps même qu'il leur propose une fuite honteuse.

Voilà bien des fautes dans un discours peu étendu; et l'on ne dira pas que ce sont là des fautes arbitraires. Il est indispensable en tout temps et en tout pays de raisonner juste et conséquemment de son dessein[1].

Il me paraît d'abord que, dans mon imitation, j'ai corrigé un peu cet ordre positif de Jupiter : « aujourd'hui il me commande. » Je ne le donne que comme un avis du ciel, qui s'explique par l'état des affaires et par les obstacles. C'est de ces obstacles que je dis :

> Enfin voilà pour nous l'ordre de Jupiter.

De sorte que les soldats, ne croyant pas les conjonctures aussi décourageantes qu'Agamemnon le dit, ils pouvaient trouver dans leur valeur un ordre de Jupiter aussi intelligible et aussi déterminant que l'autre.

Il me paraît encore qu'en évitant ce calcul si froidement exact des Grecs et des Troyens, j'ai plus pesé qu'Homère* sur les circonstances propres à ranimer les soldats :

> Nous nous étions flattés que les trésors de Troie
> Pour prix de nos travaux deviendraient notre proie.

1. Toute cette critique, bien que sévère, est juste.

Voilà l'intérêt, ce premier mobile de la valeur des troupes.

Jupiter nous condamne à la honte éternelle,
De n'avoir pu venger une juste querelle.

Outre la honte, voilà la justice si propre à encourager encore, parce qu'elle fait compter sur la protection des dieux.

Ces vaisseaux triomphants qu'Argos nous vit monter,
A peine suffiraient à nous y reporter.

Voilà l'éclat de l'entreprise et le péril de la retraite; deux raisons qui, jointes ensemble, se prêtent mutuellement de la force, et qui forment, pour ainsi dire, un double engagement de constance.

Nos pères, nos enfants, nos femmes nous attendent.
Allons, quoique vaincus, nous essuierons leurs pleurs.
Ils s'étaient bien flattés de nous revoir vainqueurs.

Cette seule circonstance pouvait rendre* aux soldats l'idée du retour insupportable; comment soutenir la vue d'une famille qui les attendait couverts de gloire, et qui les verra déshonorés [1]?

Malgré tous ces adoucissements, le discours est encore vicieux, parce que j'y fais trop valoir les secours des Troyens, et que j'y mêle trop aussi la volonté des dieux. Il fallait donner un tour plus adroit aux raisons, et même en inventer d'autres. Ce que je conserve d'Homère l'emporte sur ce que j'y change; je ne m'en plains pas; et j'ai bien mérité, pour n'avoir pas eu la hardiesse de tout corriger, qu'on ne me tînt pas compte de mon art même à diminuer certains défauts.

Encore deux exemples de cet art perdu. Après que Calchas a révélé aux Grecs le sujet du courroux d'Apollon, Agamemnon se lève plein de fureur, et dit à ce Calchas si respectable dans l'armée :

Devin, qui ne prédis que des malheurs, tu ne m'as jamais rien dit d'agréable; tu ne te plais qu'à prophétiser des maux, et jamais on n'a vu de toi une bonne action, ni entendu une bonne parole. Présentement tu

1. Cette analyse prosaïque ne prouve pas du tout que le discours soit bon. Lamotte en convient; mais il le croit toujours meilleur que celui d'Homère, et cela même est très-douteux.

viens ici débiter aux Grecs tes prétendus oracles d'Apollon, que les malheurs que ce dieu leur a envoyés viennent de ce que je n'ai pas* voulu recevoir les grands présents qu'on m'offrait pour la rançon de Chryséis ; en effet, j'aimerais beaucoup mieux la garder, et je la préfère même à la reine Clytemnestre ma femme; aussi ne lui est-elle inférieure, ni en beauté, ni en esprit, ni en adresse pour les beaux ouvrages. Cependant je veux bien la rendre, si c'est l'intérêt des Grecs : car qui doute que je n'aime beaucoup mieux le salut de mon peuple que sa perte?

Qu'est-ce d'abord que cette injure grossière? « On n'a jamais vu de toi une bonne action, ni entendu une bonne parole. » Ou ce Calchas, le plus éclairé des devins, ce favori distingué d'Apollon, est bien avili par cette injure, si elle est fondée sur la vérité; ou, si elle est sans fondement, Agamemnon lui-même n'est qu'un menteur brutal, indigne de la confiance des Grecs et de la protection des dieux qui l'ont mis à leur tête.

Qu'est-ce encore que ce sentiment effronté? « En effet, j'aimerais beaucoup mieux la garder, et je la préfère même à la reine Clytemnestre, ma femme. » Un roi, à la face de tout son peuple, peut-il ainsi faire parade de son vice, en appuyant sur les circonstances qui le rendent encore plus sensible, *à la reine ma femme?* Et pourquoi cette belle préférence? parce que Chryséis est aussi belle, qu'elle a autant* d'esprit et qu'elle travaille aussi bien que Clytemnestre. Mme Dacier soutient pourtant que ce roi n'est pas fadement amoureux : elle a raison, il l'est impudemment. Mais ce qu'on aura peine à croire, c'est qu'après une passion aussi déclarée elle trouve indécente la douleur que je donne à Agamemnon quand il renvoie sa captive sur un de ses vaisseaux.

Y remet à regret l'aimable Chryséide,
Et nomme, en soupirant, Ulysse pour son guide.

« Ces regrets et ces soupirs sont de trop, dit Mme Dacier. M. de Lamotte qui, apparemment a le cœur sensible et qui est accoutumé à nos opéras et à nos romans, les a mis par goût; mais Homère s'est bien gardé de ravaler ainsi Agamemnon, en le faisant si fadement amoureux. »

Remarquez, je vous prie, le raisonnement de Mme Dacier. Homère n'a point avili Agamemnon en lui faisant préférer hau-

tement son esclave à sa femme; il l'aurait avili, s'il l'avait fait soupirer quand il se fait l'effort de la rendre. Ne point rougir d'une passion injuste, c'est un amour grand, héroïque et digne des premiers âges : soupirer quand on triomphe, c'est un amour fade et digne tout au plus de nos opéras et de nos romans[1].

A l'égard du dernier sentiment d'Agamemnon : * *qui doute que je n'aime mieux le salut de mon peuple que sa perte ?* outre que ce tour *qui doute* est une des libéralités de Mme Dacier pour Homère, qui dit simplement, *j'aime mieux le salut de mon peuple que sa perte*, il me paraît toujours que ce sentiment est trop froid, et que ce n'est pas assez, en cette occasion, d'une préférence si peu animée. Des soldats frappés de la peste et qui périssent par milliers sont-ils bien consolés d'entendre dire qu'on aimerait mieux qu'ils ne périssent pas. Est-ce là le discours d'un général qui doit être le père de ses troupes ?

Voyons à présent comment j'ai rendu ce discours :

Jusqu'à quand, malheureux, dans tes tristes fureurs,
Feras-tu tes plaisirs d'annoncer nos malheurs ?
Des volontés des dieux incommode ministre,
Ta voix nous est toujours d'un présage sinistre.
Tu dis que pour Chrysès mes injustes dédains
Ont armé d'Apollon les redoutables mains.
Le ciel, par tant de morts, demande Chryséide :
D'un partage si doux veux-tu priver Atride ?
Car enfin à tes yeux je ne m'en cache plus,
Mes feux pour ma captive ont fondé mes refus :
Je l'aime, et de ce bien mon âme trop jalouse,
Déjà se partageait entre elle et mon épouse.*
Cependant, s'il le faut, je la rends dès ce jour :
Le salut de la Grèce est mon premier amour.

Jusqu'à quand, *malheureux* est une expression un peu trop dure; le style d'Homère me gagnait sans que j'y prisse garde; mais, à cela près, il me semble que j'ai corrigé Homère en plu-

1. L'objection de Lamotte à Mme Dacier est vraie sans doute; mais la critique de Mme Dacier ne l'était pas moins. *L'Iliade* grecque, avec tous ses défauts, a pour nous le très-grand mérite de peindre exactement les hommes de ce temps. Quel est celui d'un poëme qui fait un Céladon du vieux roi d'Argos ?

sieurs choses. Outre que je supprime cette injure, ***on n'a jamais vu de toi une bonne action, ni entendu une bonne parole,*** je tempère de beaucoup, dans Agamemnon, la préférence solennelle de son esclave à son épouse. Il avoue sa passion comme une faiblesse :

> Je l'aime, et de ce bien mon âme trop jalouse,
> Déjà se partageait entre elle et mon épouse.

Il ne justifie point ce goût par de mauvaises raisons; il sent l'excès coupable où il était déjà parvenu, et enfin il prend le parti de le vaincre par un intérêt plus grand et seul digne d'un roi.

> Cependant, s'il le faut, je la rends dès ce jour :
> Le salut de la Grèce est mon premier amour.

Ce dernier vers est un sentiment héroïque et animé. Ce n'est pas seulement une froide préférence du salut de la Grèce à sa perte : c'est la passion dominante d'Agamemnon; et, si tout le discours était aussi raisonnable, je m'en applaudirais* moi-même avec confiance. Mais, malgré mes précautions, il y reste encore de la dureté et de l'indécence : on a raison d'en être blessé; et mes fidélités pour Homère, en ces occasions, sont autant d'infidélités que je fais au bon sens. Je ressemble en cela à ce même Agamemnon que je peins, qui se partageait entre son esclave et son épouse. Je me partage entre Homère et la raison, au lieu que j'aurais dû, sans hésiter, sacrifier toujours l'un à l'autre[1].

Discours de Nestor. — Après la querelle grossière de deux rois, qui fournirait une infinité de pareilles remarques; après qu'Achille, par les conseils de Minerve, s'est soulagé le cœur par des injures atroces :

> Nestor se leva, il était roi de Pylos, et le plus éloquent de son siècle; toutes les paroles qui sortaient de sa bouche étaient plus douces que le miel. Il avait déjà vu passer deux âges d'hommes, et il régnait sur la

1. Malgré le plaidoyer de Lamotte, ses vers sont détestables, sans harmonie, sans mouvement, sans couleur, tombant platement deux à deux. Mettre ses vers sous nos yeux, c'est une preuve de sa bonne foi, je l'avoue, mais aussi d'une grande maladresse.

troisième génération. Il parla en ces termes, qui faisaient connaître sa grande prudence.

« O quelle douleur pour la Grèce, et quelle joie pour Priam, pour ses enfants et pour les Troyens, s'ils viennent à apprendre les dissensions de deux hommes, qui sont au-dessus * de tous les autres Grecs par le courage et par la prudence ! Mais croyez-moi tous deux, car vous êtes plus jeunes, et j'ai fréquenté autrefois des hommes qui valaient mieux que vous, et qui ne méprisaient pas mes conseils. Non, je n'ai jamais vu, et je ne verrai jamais de si grands personnages que Pirithoüs, Dryas, Cénée, Exadius, Polyphème égal aux dieux, Thésée, fils d'Égée, semblable aux immortels. Voilà les plus vaillants hommes que la terre ait portés ; mais s'ils étaient vaillants, ils combattaient aussi contre des ennemis très-vaillants, contre des Centaures des montagnes dont la défaite leur a acquis un renom immortel. C'est avec ces gens-là que j'ai vécu à ma première sortie de Pylos, loin du Péloponèse ma patrie. Je tâchais de les égaler selon mes forces ; et parmi tous les hommes qui sont aujourd'hui, il n'y en a pas un qui eût osé leur rien disputer. Cependant, quoique je fusse jeune, ces grands hommes écoutaient mes conseils. Suivez leur exemple, car c'est le meilleur parti. Vous, Agamemnon, quoique le plus puissant, n'enlevez point à Achille la fille que les Grecs lui ont donnée, et vous, fils de Pélée, ne vous attaquez point au roi, car de tous les rois qui ont porté le sceptre, et que Jupiter a élevés à cette gloire, il n'y en a jamais eu de plus grand que lui. Si vous avez plus de valeur, et si vous êtes fils d'une déesse, il est plus puissant, parce qu'il commande à plus de peuples. Fils d'Atrée, apaisez votre colère, et je vais prier Achille de surmonter la sienne : car il est le plus ferme rempart des Grecs dans les sanglants combats. »

Ce discours de Nestor est-il, comme le dit Homère *, une grande marque de sa prudence ? Voyons si ce miel qui coule de sa bouche est aussi doux et aussi fort qu'on le prétend ; car la douceur du miel, dit là-dessus Mme Dacier, est une douceur fortifiante, et, comme elle le remarque sur le témoignage exprès d'Hippocrate, le miel est plus fort que le vin même.

« Croyez-moi tous deux, car vous êtes plus jeunes, et j'ai fréquenté autrefois des hommes qui valaient mieux que vous. Non, je n'ai jamais vu et je ne verrai jamais de si grands personnages que les Pirithoüs, etc. Voilà les plus vaillants hommes que la terre ait portés. » Ne semble-t-il pas que le bon Nestor insulte à ceux qu'il veut calmer. Il les avertit qu'ils sont très-petits à ses yeux ; il leur ôte même tout espoir d'obtenir un jour son admiration ; et devant qui prend-t-il ce ton

si peu convenable à un conciliateur? devant les deux plus superbes hommes du monde, devant les Grecs qui tenaient à injure qu'on le comparât à leurs pères, comme il arrive * à Sthénélus dans la suite. Comment Achille et Agamemnon pouvaient-ils digérer qu'on les mît si fort au-dessous de quelques hommes qui vivaient quarante ans avant eux? et comment l'expérience de Nestor ne lui avait-elle pas encore appris que toutes comparaisons sont odieuses. Il paraît bien que l'éloquence était encore au berceau du temps de ce bon vieillard; et d'autant plus qu'après s'être évaporé en digressions inutiles, il s'appesantit sur ses propres louanges, et qu'enfin il conseille en maître : « Suivez donc mes conseils, car c'est le meilleur parti. » Mais il pèche encore plus dans la conclusion de l'accommodement. Il dit d'Agamemnon qu'il est le plus puissant, et d'Achille qu'il est le plus vaillant. Jamais compensation ne fut plus désobligeante. On peut bien dire honnêtement à un homme qu'un autre est plus puissant que lui; parce que la puissance est un avantage extérieur qui ne touche pas au mérite personnel; mais on ne saurait dire sans injure, et surtout à un roi, qu'un autre est plus vaillant que lui; parce que la valeur est un devoir de héros dont il se doit piquer, et sur lequel il lui serait honteux de le céder à quelque autre.

On pourrait excuser Homère, en disant que par plus vaillant, il n'entend autre * chose que *plus fort;* excuse inutile pour Mme Dacier, qui dit expressément, *si vous avez plus de valeur.* Mais s'il ne veut dire que *plus fort,* ce serait là pour Achille une louange de bien vil prix, et indigne d'un grand homme. Il est vrai pourtant que la force du corps était un mérite considérable du temps d'Homère; c'était une qualité absolument essentielle aux héros. Ne l'était pas alors qui voulait, et c'est de cela même que je tire une preuve de la grossièreté du siècle; c'était mesurer les hommes sur le pied des bêtes féroces; que pouvait-ce être que la morale d'un temps où l'on n'avait pas encore compris que l'homme n'est grand que par les qualités de l'âme[1]?

1. On ne peut nier la justesse de ces critiques. D'un autre côté, on ne peut nier la beauté du discours de Nestor, pris dans son ensemble. N'est-ce pas une

troisième génération. Il parla en ces termes, qui
grande prudence.

« O quelle douleur pour la Grèce, et quelle
enfants et pour les Troyens, s'ils viennent
de deux hommes, qui sont au-dessus
courage et par la prudence! Mais croy
plus jeunes, et j'ai fréquenté autref
que vous, et qui ne méprisaient pas
et je ne verrai jamais de si gran
Cénée, Exadius, Polyphème ég
ble aux immortels. Voilà les pl
mais s'ils étaient vaillants, il
vaillants, contre des Cent
un renom immortel. C'e
sortie de Pylos, loin d
selon mes forces; et
en a pas un qui eû
jeune, ces grand ... aïeux.
car c'est le mei ... faut-il que je vous voie?
n'enlevez poi ... vous? quel triomphe pour Troie!
fils de Pélé ... répand, votre désunion
porté le s ... de vos exploits, rassurer Ilion.
eu de pl ... sez à la raison calmer la violence,
d'une ... Et respectez en moi l'âge et l'expérience.
ples Craindrez-vous d'imiter, en suivant mes conseils,
m Ceux qui doivent servir d'exemple à vos pareils?
Pirithoüs, Dryante, Exadie et Cénée,
Le divin Polyphème et l'héritier d'Égée?
Jamais leur bras vengeur s'arma-t-il vainement?
Quel monstre dans leurs jours naquit impunément?
Loin de Pyle, à leur voix, je cherchai les alarmes;
Je vins à leurs travaux associer mes armes;
Cent fois j'ai vu près d'eux le péril sans effroi;
Une part de leur gloire a rejailli sur moi.
Ils ont de mes conseils éprouvé l'assistance;
Et depuis, un long âge a mûri ma prudence.*
Croyez-en donc Nestor, ou plutôt la raison;
Elle asservit Achille au rang d'Agamemnon :

nouvelle preuve que les questions relatives à la poésie ne se traitent pas par axiomes et par théorèmes?

1. Critique parfaitement vraie, à laquelle Lamotte fait une réponse pitoyable, et dont ses vers démontrent ensuite la justesse. Oui, le discours du vieil Homère nous remue, et celui de Lamotte ne fait qu'ennuyer. Homère est poëte, l'autre ne l'est pas; et ses raisonnements ne rendront pas son poëme meilleur.

s autoriser que le puissant Atride
pris des Grecs lui ravir Chryséide;
s ont ici d'inviolables droits:
les dieux, l'autre est le chef des rois.
ride, en régnant sur toi-même,
le ton pouvoir suprême;
le, ardent à t'imiter,
u'il voulait nous ôter.

adresse dans ce tour?

sunion
Ilion.

le cœur de ceux qu'il
s, et les anime à ne les
sion. Il est vrai qu'Homère leur
t de prudence; mais je mets les actions
qualités, ce qui me paraît un peu plus flatteur:
nt toujours les faits qui louent le mieux.

> Craindrez-vous d'imiter, en suivant mes conseils,
> Ceux qui doivent servir d'exemple à vos pareils?

Ce tour me paraît bien différent de * celui d'Homère : l'un est une insulte; l'autre est un éloge. Il égale Agamemnon et Achille aux anciens héros, et il anime d'autant plus leur émulation.

> Et depuis, un long âge a mûri ma prudence.

Nestor ne donne là sa prudence que comme un fruit de la vieillesse : supériorité qui n'humilie personne, parce que chacun peut se flatter de l'acquérir à son tour; et ce n'est qu'ainsi qu'il est honnête ou du moins permis de se louer.

> L'un et l'autre ont ici d'inviolables droits :
> L'un est le fils des dieux, l'autre est le chef des rois.

Voilà Agamemnon et Achille élevés tous deux, mais ils ne le sont point aux dépens l'un de l'autre. L'un a l'avantage de la naissance, l'autre celui de la puissance : deux avantages extérieurs qui demandent chacun leur considération particulière. Enfin il y a satisfaction pour les deux héros; au lieu qu'il n'y en a point, si on leur dit, comme Homère, que l'un a plus de

valeur que l'autre. Cela me paraît si évident, que je ne doute pas que Mme Dacier même n'en convienne[1].

Il semble cependant qu'elle a pris son parti, et qu'elle est déterminée, comme * Nestor, à admirer toujours les anciens, et à n'admirer qu'eux. On pourrait dire de cette illustre savante, en la comparant à ce sage vieillard, qu'elle a vu trois générations dans les lettres : les Grecs, les Latins et les auteurs de nos jours; et qu'elle voudrait régner sur la troisième, parce qu'elle a vécu, pour ainsi dire, avec les deux autres. Elle dit à tout son siècle dans les *Causes de la corruption du goût :* « J'ai fréquenté des hommes qui valaient mieux que vous : non, je n'ai jamais vu et je ne verrai jamais de si grands personnages qu'Homère, Aristophane, Sophocle, Anacréon, Térence, etc. Voilà les plus grands poëtes que la terre ait portés; vous n'êtes que des pygmées auprès de ces géants. Suivez donc mes leçons, car c'est le meilleur parti. » Mais j'ai grand'peur que ce discours n'ait pas plus d'effet que celui de Nestor, qui, tout éloquent qu'il était, n'empêcha pas les malheurs des Grecs[2].

De ma manière d'imiter Homère dans les huit derniers livres. — C'est dans ces livres que je donne occasion aux grandes douleurs de Mme Dacier. Les retranchements considérables et les changements hardis que j'y fais lui paraissent * impardonnables. Elle s'écrie que « je mutile impitoyablement Homère; qu'elle ne peut le voir sans pitié, sans indignation, et sans courir à son secours. » Le nom de *fol orgueil* ne lui suffit pas pour qualifier mon crime : elle déclare qu'elle ne saurait lui trouver de nom. « Il étrangle, dit-elle avec saisissement, dans un seul de ses livres six livres entiers d'Homère; et quels livres ! il réduit l'un en huit vers, l'autre en seize, l'autre en cinquante; enfin quatre livres admirables, et où tout est précieux, en cent vingt-quatre vers; et quels vers ! » Cela est vrai, le calcul est exact, et voilà précisément mon crime. Mme Dacier en est dans une aussi

1. L'on conviendra volontiers de ce que dit Lamotte ici; mais on conviendra encore plus que la bonté des poëmes se sent avant de se démontrer.

2. Critique ingénieuse et juste. Mme Dacier avait, en effet, grand tort, et dans sa manière de juger, et dans sa manière de défendre Homère; mais cela ne rend pas meilleure la cause de Lamotte, quand il s'agit de ses propres œuvres.

grande agitation qu'Agamemnon, quand il voyait moissonner ses troupes par Hector, et que « les larmes coulaient de ses yeux comme deux sources abondantes qui se précipitent du haut d'une montagne. » Je suis fâché de la voir dans cet état; et si sa douleur est sincère, je lui en demande pardon, quoique je n'en sois que la cause innocente. Mais je la prie de faire attention pour se soulager, que je ne me suis point engagé à imiter tout Homère, que j'ai prétendu seulement choisir dans l'*Iliade*, ce qui m'en paraissait ou plus pathétique, ou plus essentiel à l'action; et qu'ainsi quand ce que j'ai supprimé serait beau, il suffirait que ce que j'ai choisi * ne le fût pas moins, pour me mettre à couvert de tout reproche.

Voyons cependant à quoi se réduisent mes retranchements: aux répétitions, qui, en y comprenant les formules, ne sont guère moins de la sixième partie de l'*Iliade*; je m'en rapporte à l'exactitude de Mme Dacier, si elle veut bien se divertir à en faire le calcul : aux harangues des combattants, qui, outre le défaut de vraisemblance, rentrent souvent encore dans le genre des répétitions : aux descriptions anatomiques des blessures, qui occupent quelquefois cinq ou six pages à dire sèchement : ce héros blessa un tel à tel endroit, l'autre à tel autre : enfin à des épisodes qui roulent sur des personnages subalternes, et qui font perdre trop longtemps de vue ceux à qui l'on s'intéresse. J'avoue que ce sont là des beautés que je n'ai *ni imitées ni senties*; mais il me paraît que mon dégoût est le goût général; et si c'est là ce que Mme Dacier appelle *corruption du goût*, elle a raison d'en accuser tout son siècle.

Je n'ai point fait de retranchement qui ne me coûte, de la part de Mme Dacier, une mercuriale un peu vive. « Après ceci, dit-elle sur la fin du premier livre, M. de Lamotte supprime quatre-vingts ou cents vers, avec moins de regret qu'il n'en aurait à supprimer le moindre des siens, et cela nous donne * une belle idée du goût qu'il a pour la poésie. » Je les ai traduits ces quatre-vingts ou cent vers; ils sont imprimés dans la première édition de mon premier livre, et je ne les ai retranchés dans la suite, qu'afin de ne pas rendre ce livre plus long que les autres sans nécessité. Mme Dacier se souviendra donc, s'il lui plaît,

que je ne suis pas aussi amoureux de mes vers qu'elle le dit : que je les retranche volontiers, quoique je les croie bons, quand l'intérêt de tout l'ouvrage le demande : et j'en ai bien supprimé d'autres dans les endroits mêmes où l'on m'accuse quelquefois avec raison de trancher trop court, parce que j'ai craint d'interrompre des actions vives, par des détails qui ne me paraissaient pas intéressants. Je sens bien que cette impatience de rapprocher les choses vives a produit en quelques endroits des liaisons trop brusques ; mais, du moins, n'en doit-on pas accuser ma complaisance pour mes vers, puisque j'en ai sacrifié pour cela de tout faits, et où rien ne me blesse que le défaut de passion.

Mme Dacier regrette, outre cela, des images, des comparaisons, des sentences, des histoires, des généalogies; que ne regrette-t-elle pas ? J'ai déjà déclaré qu'il y a des beautés dans l'*Iliade* que je n'ai pu employer, parce qu'elles tiennent à des choses * qui n'entraient pas dans mon plan. Ainsi l'on aurait tort d'imputer tous mes retranchements à mépris pour Homère: j'avais regret quelquefois à ce que je ne pouvais traiter; mais si j'avais à justifier mon audace par le vice des choses que j'ai supprimées, je choisirais volontiers les exemples que Mme Dacier cite pour preuves incontestables de mon mauvais goût.

Des images. — Je choisirais, par exemple, l'image du commencement du Xe livre que Mme Dacier regarde comme la plus sublime qu'on puisse imaginer, jusque-là qu'elle ne comprend pas comment j'ai pu me résoudre à la passer; Agamemnon y est comparé à Jupiter.

Comme lorsque le maître du tonnerre se prépare à inonder la terre d'un déluge de pluie, ou à la couvrir de grêle ou de monceaux de neige qui la dérobent aux yeux des mortels, ou qu'il est prêt à souffler les guerres funestes, on voit les éclairs se suivre sans relâche et traverser les airs. Les soupirs qu'Agamemnon poussait sans cesse du fond de son cœur se suivaient de même, et il était dans une continuelle agitation.

Quelle magnificence et quelle sublimité dans cette image ! se récrie Mme Dacier, et comme si elle sentait qu'une exclamation* ne prouve rien; elle ajoute : « C'est ce qui a fait dire aux anciens qu'aucun poëte n'a mieux su qu'Homère égaler, par la grandeur de ses idées, la majesté des plus grands sujets. » Cela

ne prouve pas plus que le point d'exclamation; il fallait dire en quoi cette image est sublime. Pour moi, n'en déplaise aux anciens, je tâcherai de faire voir en quoi elle est défectueuse.

Il est juste d'abord de faire honneur à Mme Dacier de sa générosité pour Homère; elle embellit cette image autant qu'elle peut, et il ne tient pas à elle qu'elle ne devienne magnifique. Homère dit simplement : « Comme quand le mari de Junon la bien coiffée fait briller les éclairs, préparant une grande pluie, ou la grêle ou la neige qui blanchit quelquefois les campagnes, ou qu'il ouvre la grande bouche de la cruelle guerre; ainsi Agamemnon soupirait, etc. » Mme Dacier fait ici une grande dépense des plus beaux mots: *Le maître du tonnerre,* au lieu *du mari de Junon la bien coiffée. Se prépare à inonder la terre d'un déluge de pluie,* au lieu de *préparant une grande pluie, la couvrir de grêle* (il faut avouer que là Mme Dacier a manqué son coup; *couvrir la terre de grêle* est une expression trop faible), *ou de monceaux de neige qui la dérobent aux yeux des mortels,** au lieu de la *neige qui blanchit quelquefois les campagnes. On voit les éclairs se suivre sans relâche et traverser les airs,* au lieu de *on voit les éclairs, etc.* Malgré toute la magnificence que Mme Dacier prête à cette image négligée d'Homère, elle est encore vicieuse en bien des choses.

Premièrement, elle est très-malheureusement appliquée: car, excepté la fréquence des soupirs qui peuvent être comparés à celle des éclairs, quel rapport peut-il y avoir de Jupiter foudroyant avec Agamemnon découragé? des éclairs dont le ciel étincelle, avec les soupirs timides d'un roi qui s'est privé de son plus ferme appui, et qui tremble pour le succès d'un combat qu'il va livrer sans Achille? Quel rapport enfin de la pluie et de la neige, avec ce qu'Agamemnon médite? Mme Dacier nous le dira, si quelque commentateur l'a dit avant elle: car elle ne hasarde rien sans un bon témoignage.

En second lieu, l'image en elle-même est très-confuse. Qu'est-ce que ce mélange de pluie, de grêle, de neige, d'éclairs et de combats; tout cela ne fait qu'une union monstrueuse semblable à cette image bizarre qu'Horace condamne à la tête de son *Art*

poétique, pour en donner les premiers éléments. Un poëte croit d'ordinaire avoir fait * une belle image quand il a assemblé une suite d'expressions pompeuses; mais souvent, avec toutes ces belles couleurs, il n'a rien peint, et l'imagination perd dans la foule des mots le véritable objet qu'il lui présente.

Il y a, ce me semble, trois conditions essentielles à une image; la netteté, l'unité et la force. La netteté consiste à choisir des objets aisés à imaginer et à les ranger dans leur ordre, de sorte que le lecteur croie voir ce qu'on lui dit. L'unité consiste à ne choisir que des circonstances qui concourent au même effet, à ne pas sortir un seul moment du genre de l'image, à n'y rien mêler que de gracieux, de grand ou de terrible, selon que le fond le demande. La force consiste à ne rien employer d'inutile, à choisir entre ce qui convient ce qui convient le mieux, et à observer même dans son choix une gradation qui fortifie toujours l'impression dominante. Il me semble que ces trois conditions manquent à l'image d'Homère, même dans Mme Dacier qui la corrige beaucoup [1].

Des comparaisons. — Quoique j'aie supprimé bien des comparaisons d'Homère, je pourrais dire en * un sens que je les ai employées toutes. Le fonds n'en est pas vaste dans l'*Iliade;* le poëte répète souvent les mêmes à quelque différence près, et je n'ai pas cru devoir me charger d'une abondance si pauvre. Mais quand les comparaisons d'Homère seraient suffisamment variées, on pourrait encore lui reprocher cette intempérance d'imagination qui les accumule sans besoin, et ce défaut de justesse qui lui fait comparer les objets par où ils ne sont pas comparables.

J'ai usé plus sobrement des comparaisons; et, par exemple, à la fin du second livre, je n'en ai pris qu'une, de près d'une douzaine qu'Homère entasse sans discrétion l'une sur l'autre. L'embrasement d'une forêt sur le sommet d'une montagne; les troupes nombreuses d'oies sauvages, de grues, ou de cygnes; les feuilles et les fleurs du printemps; les légions de mouches

1. Tout cela est finement dit; mais il serait bien facile de trouver des exemples d'images très-belles où l'on n'a pas pensé du tout à ces trois conditions, et où elles ne se trouvent pas.

qui volent autour d'une bergerie; les pasteurs des grands troupeaux de chèvres, et enfin la tête de Jupiter, les reins de Mars et la poitrine de Neptune, tout cela fait un assemblage confus que Mme Dacier appelle *grande poésie*, et qui ne m'a paru que le fruit d'une imagination peu maîtresse d'elle-même. Une comparaison, dit-on, pour l'éclat des armes, une autre pour le mouvement des troupes, * celle-ci pour leur nombre, celle-là pour leur ardeur à combattre, une autre pour leur obéissance. Quelle fécondité! quelle adresse! s'écrie Mme Dacier. Non, la fécondité judicieuse, la véritable adresse aurait été de rassembler toutes ces circonstances dans un seul objet de comparaison. C'est en cela que consiste le grand art[1]. Mais alors il faut du temps et de la réflexion; il faut quelquefois tâter cent images avant que d'en trouver une seule qui fournisse les rapports nécessaires. Homère n'y faisait pas tant de façons, il paraît partout amoureux du plus aisé, et il prenait apparemment le fort et le faible de son imagination, selon qu'il se présentait successivement.

Pour moi, je m'en suis tenu à la circonstance importante, à l'ardeur que Minerve venait de rendre aux Grecs pour la guerre.

Des cygnes du Caïstre on voit les bataillons
A flots tumultueux inonder les sillons.
De cent battements d'aile, ils expriment leur joie,
Et frappent l'air de cris que l'écho leur renvoie;
Sur les bords du Scamandre, ainsi les Argiens
Poussent cent cris rendus par les échos troyens.

L'éclat des armes, le nombre, l'obéissance se supposent aisément, et il était question principalement du courage des Grecs enflammé tout à coup par Minerve. *

Ce défaut de choix dans Homère se sent encore mieux dans les comparaisons qui manquent de ressemblance. Il n'y en a

1. Non, le grand art ne consiste pas en cela; c'est le petit art, au contraire, celui qui cherche à bien arranger les choses; art qu'il ne faut certainement pas dédaigner, et par où nous l'emportons évidemment sur les anciens. Mais le grand art, c'est toujours le génie poétique, c'est-à-dire les dispositions naturelles données à l'un, refusées à l'autre, sans lesquelles un poëte ne fait rien de durable.

guère qui ne pèchent de ce côté-là. En voici un exemple, je ne choisis pas, c'est le premier qui s'offre :

Diomède tombe ensuite sur Échémon et Chromius, enfants de Priam, et qui étaient tous deux sur un même char; comme un lion se jette avec impétuosité sur un troupeau de bœufs qui paissent dans une forêt et déchire ce qui se rencontre devant lui, soit taureau, soit génisse.

Quelle ressemblance y a-t-il de deux guerriers sur un même char et qui combattent, à un troupeau de bœufs qui paissent dans une forêt[1].

On voit bien que la fureur de Diomède rappelle à Homère l'idée d'un lion; mais quand il tient le lion, il ne songe plus à Diomède : il va comme sa nouvelle idée le mène, sans s'embarrasser de la marier comme il faut avec celle qui l'a fait naître. Cependant, en tout temps et en tout pays, le but d'une comparaison est de donner une idée vive d'une chose, par les rapports qu'elle a avec d'autres. Moins un poëte saisit ces rapports, plus il s'éloigne de son dessein, et plus le lecteur se détache d'un auteur qui l'égare.

Je ne crois donc pas avoir rien fait perdre à Homère en retranchant ces comparaisons, * ou trop semblables entre elles, ou peu exactes en elles-mêmes, et en les réduisant quelquefois à de simples similitudes, comme dans cet endroit:

Ainsi qu'un tourbillon Patrocle les devance.

Il me semble que, dans les narrations vives, il ne faudrait que de ces comparaisons rapides qui se confondent avec l'action même, et qui peignent, pour ainsi dire, chemin faisant.

Des sentences. — Pour ne rien répéter ici de ce que j'ai déjà

1. Critique puérile. Il n'y a jamais besoin, dans une comparaison, que du point principal, de celui sur lequel l'auteur appelle l'attention. La force de l'imagination peut entraîner le poëte au delà de ce premier point, sans qu'on soit en droit de le lui reprocher. Dans la belle comparaison d'Orphée avec un rossignol (Virg., *Georg.*, IV, 511), il n'y a de juste que les gémissements de cet oiseau sur la perte de ses petits. Qu'importe, après cela, que ceux-ci aient été enlevés par un laboureur, par un pâtre, par un écolier? Cela est indifférent, sans doute, et même ne se rapporte pas exactement à la disparition d'Eurydice perdue par la précipitation de son époux. Quel est cependant le critique assez mal avisé pour reprocher à Virgile le *quos durus arator observans nido implumes detraxit.*

dit des sentences (car je ne crois pas raisonnable de réimprimer de vieilles pensées sous de nouveaux titres), je me borne à une seule remarque : c'est qu'il ne faut mettre que rarement des sentences dans la bouche d'un personnage passionné. Tout doit prendre en lui la forme de sentiment jusqu'aux réflexions mêmes[1]. Ce n'est pas à lui à réduire en maxime ce qu'il sent, c'est au lecteur à en tirer ce fruit s'il s'en avise. Nos tragiques tombaient autrefois dans ce défaut, ils refroidissaient leur plus grand pathétique par ces maximes étendues et rêvées que la passion désavoue, et depuis, l'opéra s'est emparé de ce défaut par droit de bienséance, pour se ménager* des airs qui pussent se détacher et courir le monde; ce qui faisait dire à M. Despréaux que les héros d'opéra étaient plutôt des parleurs d'amour que des amoureux. Racine n'en a pas usé de même dans *Bajazet:*

> Je connais peu l'amour, mais j'ose te répondre
> Qu'il n'est pas condamné, puisqu'on veut le confondre.

Il enveloppe la maxime sous un sentiment direct, ce qui, sans rien faire perdre au lecteur de la vérité générale, a l'air plus naturel et plus animé.

C'est dans ce principe que j'ai retranché bien des sentences des discours de l'*Iliade*. Et Mme Dacier prétend que j'en ai ôté par là toute la morale; mais il me semble qu'elle se trompe. La morale d'un poëme ne consiste pas dans ces maximes semées au hasard dans l'ouvrage, et souvent contradictoires entre elles; elle consiste dans les actions et dans les sentiments des personnages qu'on donne pour modèles, dans les jugements que le poëte paraît en porter, dans les couleurs odieuses dont il peint le vice, et dans les traits respectables qu'il donne à la vertu. Qu'importe qu'une sentence condamne la perfidie, si ensuite Minerve, la sagesse même, en inspire une des plus noires? qu'importe qu'une sentence recommande la modestie,*

1. On répète partout le précepte que Lamotte énonce ici d'une manière absolue; toutefois, l'observation prouve que les gens très-passionnés n'hésitent pas à formuler des maximes ou sentences générales selon leur vue actuelle. Il se peut que ces maximes multipliées soient ennuyeuses pour les auditeurs; elles sont certainement dans la nature.

si Nestor, le plus sage des hommes, se loue à tout moment sans pudeur et sans retenue?

Un poëme dépourvu de sentences pourrait être très-moral, s'il y régnait une idée constante et uniforme de la vertu et du vice, et si tout y était peint de manière à inspirer de l'amour pour l'une et de l'horreur pour l'autre.

Et au contraire, un poëme plein de sentences pourrait être très-contraire à la morale s'il n'y avait que des idées fausses et incertaines sur les actions et les sentiments des hommes, et si les dieux et les héros admirés par le poëte y donnaient à l'envi de mauvais exemples. Voilà, si je ne me trompe, le vrai caractère de l'*Iliade*, beaucoup de sentences et peu de morale. C'est pourquoi j'ai bien plus songé à corriger les actions et à en porter de bons jugements, qu'à conserver des sentences ou triviales ou mal placées; et afin que les injustices mêmes des dieux perdissent leur autorité, j'ai dit d'eux dans le conseil qu'ils tiennent au IVe livre :

Ils regardaient de là le sort douteux de Troie,
Avec des sentiments de douleur ou de joie;
Car, malgré leur pouvoir, l'encens et les autels,
Ils sont des passions les jouets immortels. *

Des discours et des sentiments. — Les discours sont une partie du poëme aussi considérable que les actions. C'est là que se déploient les caractères et que se développent les sentiments. La bonté des sentiments consiste dans une double convenance, avec la situation présente et avec le caractère établi; la bonté des discours consiste dans un ordre conforme aux intérêts et à la passion du personnage, dans un ordre qui conserve, pour ainsi dire, la généalogie naturelle des pensées et qui, outre cela, de tous les arrangements possibles d'un discours présente le plus propre à faire croître le plaisir et l'émotion dans l'esprit du lecteur. J'ai suivi ces principes autant que je l'ai pu, dans mon imitation d'Homère, et j'en vais donner pour exemple un des plus fameux morceaux de l'*Iliade*, l'adieu d'Hector et d'Andromaque.

Quand Hector est entré dans Troie, il va chercher Andromaque, et la demande à ses femmes :

Dites-moi la vérité, Andromaque aux beaux bras, est-elle allée chez ses belles-sœurs ou dans le temple, où les dames troyennes apaisent le courroux de Minerve?

L'intendante lui répond :

Puisque vous nous commandez de dire la vérité,* Andromaque aux beaux bras n'est allée ni chez les princesses ses belles-sœurs, ni dans le temple où les dames troyennes apaisent le courroux de Minerve; elle est allée sur la haute tour d'Ilion.

Je remarque en passant cette réponse de l'intendante, qui n'est qu'une répétition ridicule des paroles d'Hector, outre que le début en est insensé; *puisque vous nous commandez de dire la vérité*. Ne semble-t-il pas qu'on lui arrache un grand secret? et ce secret est de dire où sa maîtresse est allée, après avoir averti exactement des lieux où elle n'est pas. En vérité ces petites choses, si l'on y fait attention, font un grand préjugé contre Homère; et en effet les mêmes négligences sont semées partout, et les discours les plus importants sont souvent chargés de circonstances aussi inutiles et aussi peu raisonnables que cette réponse de l'intendante d'Andromaque.

Mais passons aux discours mêmes d'Hector et d'Andromaque. J'y remarque que cette princesse, au milieu des plaintes touchantes qu'elle fait à son époux, rappelle les malheurs de sa famille d'un ton beaucoup trop historique :

Je n'ai plus ni père ni mère. Sous le fer terrible d'Achille, j'ai vu tomber le roi mon père; j'ai vu la ville des Ciliciens, la superbe Thèbes, en proie à ses soldats; j'ai vu cet impitoyable ennemi* faire de nos plus vaillants hommes un horrible carnage, après avoir abattu mon père. Il n'eut pourtant pas la dureté de le dépouiller; malgré sa fureur, il respecta encore sa valeur et son courage, et sur un bûcher honorable, il le fit brûler avec toutes ses armes, et lui éleva un tombeau que les Nymphes des montagnes, filles du puissant Jupiter, ont environné d'arbres touffus. J'avais sept frères qui, dans un même jour, descendirent tous dans le royaume sombre de Pluton. Achille les attaqua dans les pâturages où ils gardaient les troupeaux, et leur ôta la vie. La reine ma mère, que les flammes et le fer avaient épargnée, fut emmenée captive dans ce camp avec le butin. Longtemps après, Achille la remit en liberté pour une grosse rançon; mais elle ne fut pas plutôt de retour dans son palais, que Diane décocha sur elle ses flèches mortelles. Mon cher Hector, vous me tenez lieu de père, de mère et de frères.

Ce dernier sentiment est certainement très-beau, et je conviens même avec plaisir qu'Homère en a quelques-uns de ce genre. Mais fallait-il, pour en venir là, descendre à un détail circonstancié aux dépens de la passion présente, et qu'Hector devait avoir entendu mille et mille fois? Ne suffisait-il pas à Andromaque de rappeler la mort de son père, sans décrire * le tombeau qu'Achille lui fit élever, et que les Nymphes ornèrent d'arbres touffus? Ne lui suffisait-il pas de rappeler la mort de ses frères, sans s'amuser aux pâturages où ils gardaient les troupeaux? de parler de la captivité de sa mère, sans faire mention du butin? C'en était assez sans doute pour Andromaque, qui ne devait rien dire d'étranger à sa douleur; mais Homère se mêle indiscrètement avec elle, et il veut décrire à quelque prix que ce puisse être.

Voici comme j'ai réduit toute cette histoire :

J'ai perdu dès longtemps ceux dont je tiens la vie:
Dans Thèbes, à mon père Achille l'a ravie ;
En vain lui rendit-il les funèbres honneurs;
Sa superbe pitié n'essuya point mes pleurs.
Mes sept frères sont morts de ses traits sanguinaires;
Et ma mère a servi l'assassin de mes frères.

Il me semble que ce qui intéresse, ce qui doit être présent alors à Andromaque, et ce qu'elle peut redire à Hector est conservé dans ces vers. Homère fait raconter ces malheurs, d'un style de relation, comme si Andromaque les apprenait à Hector pour la première fois; et moi je les lui fais pleurer, comme des * malheurs dont son époux est instruit aussi bien qu'elle. Ce tour même :

En vain lui rendit-il les funèbres honneurs;
Sa superbe pitié n'essuya point mes pleurs ;

ce tour conserve la douleur d'Andromaque dans toute sa force: sentiment essentiel à ce discours, au lieu que le tour d'Homère l'affaiblit.

A l'égard du dernier trait, je me flatte d'en avoir conservé la beauté, si je ne l'ai même embelli:

J'oubliais mes malheurs auprès de mon époux :
Tout ce que j'ai perdu me reste encore en vous;

S'il faut que votre mort réveille mes misères,
Je vais reperdre en vous mes parents et mes frères.

Ce mot de *reperdre* me paraît très-vif, et je n'en sache pas de plus propre à exprimer qu'Hector tenait lieu de tout à Andromaque. Qu'on me pardonne, si je me loue un peu, j'y suis forcé pour ma justification; et de l'aveu de Mme Dacier même, c'est un des cas où Plutarque dispense de la modestie[1].

Suivons Homère. Hector orné d'un grand casque répondit ainsi à sa femme :

Ma chère Andromaque, je ne suis pas moins sensible que vous à vos alarmes; mais je crains trop les reproches que les Troyens et les Troyennes qui portent des robes à longue* queue me feraient si je me tenais éloigné du combat comme un lâche.

On voit en passant un exemple de ces épithètes inutiles que chaque nom traîne après soi dans l'*Iliade*, et que je comparerais volontiers aux longues queues des Troyennes. Mais, sans m'arrêter là, qui ne sent que la crainte du reproche des Troyens, n'est pas le premier sentiment qui convienne à Hector, pour le résoudre à aller rejoindre ses troupes qui l'attendent? Il faut que ce soit la gloire et le devoir qui l'animent, et non pas la crainte du reproche, qui lui fassent surmonter la faiblesse. Cela serait bon pour exciter un lâche; mais une âme héroïque est entraînée par des motifs plus nobles. Je crois avoir prêté à Hector des sentiments plus convenables dans ces vers :

De vos pleurs, dit Hector, que je me sens toucher!
Mais enfin, je n'ai point appris à me cacher.
Quand la gloire commande, en vain la mort menace;
Et le lieu du péril est ma plus chère place :
Tel que je fus toujours, tel je veux être encor;
Troie, avant mon trépas, ne perdra point Hector.

Mme Dacier appelle cela des pointes, « auxquelles cependant

1. Toute cette discussion de Lamotte est très-bien conduite. Il a partout raison au point de vue philosophique; et le reproche qu'il fait au discours d'Andromaque, d'être en grande partie inutile et déplacé, ne peut être nié que par un admirateur sans goût. Malgré cela, le discours d'Homère est très-touchant; et celui de Lamotte est d'une froideur glaciale. C'est qu'on ne fait ni de la poésie ni de la critique avec des raisonnèments philosophiques, qu'il faut et dans l'artiste et dans le juge une sensibilité que rien ne remplace et qui manquait à Lamotte.

à la honte du siècle, des savants ont donné de si grands éloges. » Pour moi* j'appelle cela des sentiments, exprimés, ce me semble, avec quelque délicatesse[1]; et je ne crois pas le siècle déshonoré pour leur avoir donné quelque approbation.

« Je sais qu'un jour viendra, dit Hector en continuant, que la sacrée ville de Troie périra avec son roi et tout son peuple. » Et là-dessus il peint la captivité d'Andromaque, comme un malheur inévitable, avec les couleurs les plus désespérantes. Voilà de belles choses à dire à Andromaque pour sa consolation. En vérité Hector prend bien mal son temps pour être prophète. Quand il l'aurait été de profession, il aurait dû se dispenser de l'être dans les circonstances présentes; mais il prie encore aussi mal qu'il prophétise mal à propos. Il ne demande pas que sa femme soit délivrée de tant de maux; il demande seulement de mourir avant que d'entendre ses cris, et de voir les violences qu'elle doit éprouver.

Mme Dacier relève l'adresse d'Homère à dire seulement *un jour viendra*, sans fixer ce jour, afin de ne pas désespérer Andromaque; mais n'était-il pas encore plus important de supprimer *je sais*, qui est le mot décisif? Elle paraît en même temps sentir la faute et ne la pas sentir, elle dit le pour et le contre, privilége des* commentateurs, dont il lui siérait bien de ne pas user.

Pour moi, j'ai ôté sans scrupule à Hector ce don de prophétie dont il s'était bien passé jusque-là. Il se contente de dire :

Peut-être qu'Ilion n'est pas loin de tomber, etc.

Ce n'est plus qu'une crainte tendre des malheurs de sa famille et de la captivité d'Andromaque, et de plus il prie les dieux de détourner ces maux.

Dieux ! sauvez Andromaque, et qu'Hector seul périsse.

Dans tous ces endroits je n'ai point corrigé Homère par un dessein déterminé de le corriger; je ne l'ai fait que par sentiment, et à mesure que l'indiscrétion et le peu de convenance

1. Lamotte se trompe ici. Son dernier vers est d'une naïveté qui tombe dans la niaiserie; ou bien c'est une mauvaise pointe, comme Mme Dacier le lui reproche.

de ses discours me blessaient. Je me demandais raison de mes répugnances, et les raisons que je m'en rendais m'indiquaient les corrections nécessaires pour ne pas blesser les autres. Je me repens bien de n'avoir pas été encore plus docile à cet instinct naturel qui m'avertissait des fautes. J'aurais rendu, par exemple, cet adieu d'Hector et d'Andromaque plus touchant qu'il ne l'est encore, en corrigant l'imprudence d'Hector à rentrer dans Troie pendant le * combat. J'aurais dû le faire blesser par Diomède ; on l'aurait porté comme mourant dans Ilion ; et, après avoir repris ses esprits, il aurait voulu retourner au combat. Cette circonstance aurait donné lieu aux sentiments les plus pathétiques ; les plaintes d'Andromaque en auraient été mieux fondées, le courage d'Hector en aurait eu plus d'éclat, et peut-être que Mme Dacier aurait eu encore à reprocher aux savants de nouveaux éloges de mes hardiesses.

Mme Dacier trouve encore mauvais que je fasse sourire et pleurer Hector en même temps, lorsqu'Astyanax effrayé du terrible panache de son père, se refuse à ses embrassements. Si elle avait traduit l'*Énéide*, elle se garderait bien de condamner ainsi les pleurs d'un héros ; mais ne suffit-il pas pour leur faire grâce qu'elle ait traduit l'*Iliade ;* et puisqu'Achille même pleure en se plaignant à sa mère de l'injustice d'Agamemnon, Hector ne peut-il pas pleurer, en prévoyant vivement comme il fait les malheurs prochains de sa famille, et la captivité affreuse de sa femme ?

> Mais l'enfant effrayé du casque et de l'aigrette,
> Au sein de sa nourrice, en criant se rejette.
> Hector sourit de voir ses naïves frayeurs,
> Et ce tendre souris n'interrompt point ses pleurs. *

Cette image me paraît tout à fait tendre et naturelle ; et, si je ne me trompe, ce souris mêlé de pleurs est mieux placé là que dans Andromaque, lorsqu'Hector lui rend son fils, parce qu'il n'y a pas alors matière à sourire, et que le moment est très-douloureux ; au lieu que la douleur enfantine d'Astyanax doit exciter ce mouvement dans Hector, sans pourtant interrompre la douleur dont il vient de se pénétrer lui-même.

Enfin je crois avoir fini ce morceau d'une manière plus noble qu'Homère :

C'est trop, s'écrie Hector, c'est trop nous attendrir;
Adieu, chère Andromaque, il faut vous secourir;
Adieu, je vais tenter la fortune des armes;
Qu'un généreux espoir dissipe vos alarmes.
Mais, pour vous consoler, c'est assez de savoir
Que, vivant ou mourant, Hector fait son devoir.

Homère dit :

Princesse trop généreuse, ne vous affligez point avec tant d'excès. Il n'y a point d'ennemi qui puisse me précipiter dans le tombeau avant le jour fatal marqué par la destinée, et point d'homme vaillant ou lâche qui puisse éviter son sort : tout est réglé dès le premier moment que nous venons à la lumière. Mais retournez chez vous; reprenez vos occupations ordinaires, vos toiles, vos fuseaux*, vos laines, et distribuez à vos femmes leur ouvrage, etc.

Il y a là un air trop sentencieux, et de plus une petite énumération qui ne convient point du tout dans un moment si pathétique. Mme Dacier dit qu'Homère veut faire entendre que la quenouille seule convient aux femmes, et elle craint, dit-elle, que sur sa témérité de traduire Homère on ne la renvoie elle-même à ses fuseaux.

Non, madame, le public réclame contre votre modestie, il vous invite avec reconnaissance des travaux passés, à l'enrichir toujours des dépouilles anciennes. Laissez la quenouille aux femmes, vous êtes née pour des occupations plus grandes. Donnez-nous encore l'*Odyssée* et beaucoup d'autres ouvrages s'il est possible ; joignez-y des notes savantes pour éclaircir les faits et les usages; rendez-nous présents les auteurs les plus reculés; mais, en vous contentant des louanges dues à votre érudition, permettez-nous de rendre une justice exacte aux originaux que vous choisirez; permettez-nous de profiter également de leurs beautés et de leurs fautes; donnez-nous lieu à les apprécier ce qu'ils valent; aidez-nous à secouer le joug d'une admiration aveugle. Voilà l'utilité dont vous devez être à votre siècle; nous vous ferons honneur des * fruits de vos traductions, et s'il arrive que l'*Iliade* et l'*Odyssée* tombent, parce

que vous les aurez bien fait connaître, la postérité vous sera obligée de leur chute même[1].

Je ne dirai rien des changements considérables. J'en ai rendu, dans mon *Discours sur Homère*, des raisons auxquelles il me paraît qu'on n'a pas répondu. Je me reproche seulement de n'en avoir pas fait davantage, et de n'avoir pas traité les quatre premiers livres comme les huit derniers; car il me semble aussi bien qu'aux journalistes de Hollande, que je vaux mieux quand je marche seul que quand je suis de près Homère, parce que m'étant fait une matière plus raisonnable ou plus pathétique, il me fallait moins de génie pour la soutenir que pour en vaincre une vicieuse, à force d'adoucissements qui n'en couvrent jamais assez le fond. J'oserai dire pourtant que ces corrections fréquentes et qui reviennent à chaque ligne, font une critique très-suivie et très-détaillée de l'*Iliade*. Si j'étais obligé d'exposer les raisons de chaque changement, je ferais de gros in-folio qui le disputeraient pour l'étendue aux Eustathes mêmes. Mais le lecteur, s'il s'en voulait donner le plaisir, pourrait suppléer lui-même à ces gros volumes dont je lui fais* grâce; il pourrait, en comparant Homère avec mon imitation, chercher ce qui m'a pu blesser dans ce que je change, et ce qui m'a pu plaire dans la manière dont je le change. Il inventerait ainsi mes propres pensées, et il serait éclairé d'autant plus agréablement qu'il s'éclaircirait lui-même. Je ne doute pas qu'il ne me condamnât quelquefois; il sentirait, par exemple, que j'ai changé mal à propos dans le discours d'Achille l'ironie qu'il fait sur les retranchements et les tours qu'Agamemnon a fait élever depuis son absence. J'ai mis sans y penser :

> Le lâche! devrait-il mendier mon secours ?
> N'a-t-il pas fait sans moi ses fossés et ses tours ?

Ce mot de *lâche* ôte tout le sel de la pensée d'Achille, et j'avoue franchement que c'est une bonne faute. On sentirait encore d'autres choses que je n'ai pas senties, mais je ne demande

1. Éloge de Mme Dacier, bien fait, bien amené et bien senti.

qu'à être jugé équitablement. Je veux bien avoir tort où je l'ai, comme je suis bien aise d'être approuvé où je le mérite.

Il ne me reste plus qu'à parler de la versification; mais outre qu'il ne me siérait pas de justifier mon poëme vers à vers, et de relever moi-même les beautés que j'y sentirais, je veux encore abréger avec Mme Dacier une dispute qui fait toujours * quelque violence à l'estime sincère et à l'extrême considération que j'ai pour elle.

Il s'offre une manière bien courte et néanmoins bien solide de lui répondre. C'est de recueillir ici quelques-uns de mes vers qu'elle me reproche comme dénués de toute poésie, de toute noblesse et de toute vivacité, en un mot comme des vers très-prosaïques, et qui n'ont de vers que le nombre des syllabes. Le lecteur les qualifiera lui-même.

Dispute d'Achille et d'Agamemnon (liv. I).

Dans le cœur du héros s'élève un nouveau trouble;
Il brûlait d'un courroux que ce discours redouble;
Dans un silence affreux il demeure un instant :
Il consulte, il balance, et son esprit flottant
Ne sait s'il doit se vaincre ou se venger d'Atride.
L'esprit balance en vain, le cœur plus prompt décide;
Il est prêt à frapper, etc.

Du discours d'Ulysse à Achille (liv. VI).

La gloire vous attend, mon fils; mais gardez-vous
D'écouter les conseils d'un imprudent courroux.
Joignez à la valeur une douceur modeste;
Faites votre devoir, les dieux feront le reste.*

Sentiments de Diomède (liv. VI).

Mais Diomède enfin, plus sensible au mépris :
Laissons, dit-il, laissons un regret inutile,
Et que notre valeur nous tienne lieu d'Achille.
Que demain les Troyens, renversés sous nos coups,
Puissent à chaque instant le retrouver en nous.

Ceinture de Vénus (liv. VII).

En prenant ce tissu que Vénus lui présente,
Junon n'était que belle, elle devient charmante :
Les grâces et les ris, les plaisirs et les jeux

Surpris, cherchent Vénus, doutent qui l'est des deux;
L'Amour même, trompé, trouve Junon plus belle,
Et son arc à la main, déjà vole après elle.

D'Hector et de Neptune (liv. VII).

Les deux camps sont mêlés, et, dans le choc fatal,
Le mortel et le dieu font un carnage égal.
Moindre est le bruit des flots que l'orage soulève,
Du tonnerre sortant du nuage qu'il crève,
Des rapides torrents tombant du haut des monts,
Et des vents opposés luttant dans les vallons.

Combat de Patrocle et de Sarpédon (liv. VIII).

La victoire autour d'eux vole d'une aile agile;
Du fils de Jupiter passe à l'ami d'Achille; *
Et presque au même instant, plus prompte que l'éclair,
Va de l'ami d'Achille au fils de Jupiter.

Combat pour le corps de Patrocle (liv. VIII).

Autour du corps sanglant s'échauffe le combat.
Dieux! qui pourrait compter ceux que la mort abat?
D'une part Mérionne, Ajax, Idoménée,
Et de l'autre, Agénor, Polydamas, Énée
Frappent, font autour d'eux couler des flots de sang;
A peine un guerrier meurt, qu'un autre a pris son rang;
Tel reçoit le trépas au moment qu'il le donne :
Aucun d'eux ne supplie, aucun d'eux ne pardonne;
L'excès de leur courage étonne jusqu'à Mars,
Et jamais tant d'ardeur ne charma ses regards.
Jupiter veut alors suspendre ce carnage;
Mais en vain sur leur tête il répand un nuage.
L'épaisse obscurité ne les sépare pas :
Plus cruels, au hasard ils portent le trépas.
Plus d'un Grec est percé d'une lance argienne,
Et plus d'un Troyen meurt par une main troyenne.
Ah! faut-il, dit Ajax, que je perde mes coups?
Grand dieu! rends-nous le jour, et combats contre nous[1].

Voilà, selon Mme Dacier, le ton général de ma versification, et puisqu'elle a pris ces * vers pour l'objet de ses censures, on aurait tort de penser que je les choisis à mon avantage. Je

1. Sauf ce dernier vers, qui est fort beau, tous les autres sont communs et souvent mauvais. Lamotte ne sent pas que ce vers : « Faut-il que je perde mes coups? » est ridicule; et il n'y a pas moyen de le lui faire sentir.

consens cependant qu'on juge de tout l'ouvrage sur ces exemples; on ne saurait, selon moi, me faire plus d'honneur, et j'avoue ingénûment que je regarde comme le plus grand éloge de mon poëme qu'on y ait repris de pareils défauts[1].

Ce n'est pas qu'en d'autres endroits Mme Dacier ne m'ait fait sentir quelques fautes, je l'en remercie de tout mon cœur, et c'est en les corrigeant que je lui en marquerai ma reconnaissance; mais, quand nos idées de poésie ne s'accordent pas, je la prie de trouver bon que j'ose suivre mes principes et mon goût, et que je prenne entre elle et moi un arbitre qu'elle ne saurait récuser, le public si justement prévenu de son mérite et si reconnaissant des services qu'elle lui a rendus.

J'aurais encore à répondre à M. Boivin, dont la profonde érudition mérite tant d'égards, et dont je respecte encore plus la probité que la science. Mais que répondrais-je que je n'aie déjà dit? Comme Mme Dacier l'avait prévu, et que de son aveu elle avait saisi ce qu'il y avait de plus fort et de meilleur à dire sur la matière, je ne pourrais que défendre contre lui mes opinions par les mêmes raisonnements * que j'ai déjà employés avec elle. Il est vrai qu'il a prétendu fortifier le sentiment de cette illustre savante par de nouvelles preuves; mais je crois aussi avoir fortifié le mien par de nouvelles réflexions. D'ailleurs M. l'abbé Terrasson est descendu d'une manière exacte et pressante dans tout le détail où je m'étais dispensé d'entrer, et je ne pense pas qu'il faille rebattre davantage au public une matière sur laquelle tout est dit.

Cependant, pour répondre à l'honneur que me fait en m'attaquant un adversaire de mérite, M. Boivin, je ne saurais moins faire que de rompre une lance avec lui. Il s'en offre heureusement une occasion importante.

Il convient qu'il n'y a pas trop de prise aux allégories qu'on prétend trouver partout dans l'*Iliade*, et que la plupart sont autant de *visions des scoliastes;* mais il avance en même temps qu'il y en a qui sautent aux yeux, et que telle est dans le premier livre la fiction de Minerve qui prend Achille aux che-

1. C'est de l'ingénuité, en effet; et que peut-on attendre de celui qui se félicite d'avoir fait des vers pareils?

veux, qui l'arrête au plus fort de sa colère et tout prêt de frapper son général.

Mais que deviendraient les allégories, et que deviendrait Homère sans elles, si j'allais prouver que cela même n'en est pas une? Je prétends donc qu'on ne saurait * prendre cet endroit qu'à la lettre, et que Minerve y agit simplement comme un personnage qui, par sa haine contre les Troyens, a intérêt que l'entreprise des Grecs subsiste et que leur général ne périsse pas par les mains d'Achille. Selon cette idée littérale, rien n'est plus convenable; mais, selon l'idée allégorique, rien ne serait plus déplacé : car, en ce cas, il faudrait prendre Minerve pour la prudence même d'Achille qui modère son propre emportement par ses réflexions, et ce serait une contradiction manifeste avec le caractère établi de ce héros, qui ne connaît ni humanité ni retenue. Homère nous le donne partout comme l'esclave de la passion. Ce n'est donc pas la disposition de son esprit qu'il a voulu peindre en le faisant arrêter par Minerve; c'est effectivement un ordre extérieur qu'il lui a voulu donner, et dont le poëme avait grand besoin pour la suite. Si le poëte avait employé la même fiction à l'égard d'Ulysse qui est l'exemple de la prudence, je la prendrais volontiers pour une allégorie; mais dès qu'il l'emploie pour Achille qui est l'image de la colère, je croirais prêter une faute à Homère si je ne prenais le fait à la lettre[1].

Que M. Boivin veuille bien user d'un principe qu'il pose dans sa préface, que * la vérité et même la vraisemblance doivent être préférées aux autorités les plus respectables; je ne saurais douter qu'il n'adopte généreusement ma réflexion.

Pour le reste, je n'y vois pas entre nous grande occasion de dispute. La plupart des remarques de M. Boivin ne vont qu'à

1. Il n'y avait pas précisément de faute à Homère d'avoir représenté, par l'allégorie de Minerve, la réflexion d'Achille qui se calme. Mais il est sûr que c'est là une idée de commentateur. Un poëte personnifie toujours, et personnifie réellement tous les êtres qu'il fait agir. Hors de là, il n'y a que froideur et ennui, et c'est pourquoi tous les traités de littérature nous avertissent que les divinités allégoriques sont les plus froides et les plus ennuyeuses de toutes. Lamotte a donc ici raison au fond. Homère croyait à l'existence et à l'action de Minerve, et c'est une action véritable qu'il attribue à une déesse réelle.

restreindre mes accusations contre Homère, et je n'aurais pas beaucoup à rabattre de mes censures pour me trouver tout à fait conforme au sentiment de son apologiste. Le résultat de son livre, au jugement des journalistes de Paris qui en ont donné un extrait honorable, c'est qu'Homère a des défauts: « que ses plus zélés partisans ne doivent pas en disconvenir; que ses dieux s'oublient en plus d'une occasion; que les discours de ses héros paraissent quelquefois trop allongés et trop chargés de digressions; qu'il semble avoir outré le merveilleux dans quelques endroits de l'*Odyssée;* qu'on pourrait sans le défigurer lui retrancher plusieurs choses; qu'il y a lieu de croire que ses ouvrages ne sont pas venus aussi parfaits qu'ils sont sortis de sa main; qu'on y voit des vers manifestement supposés et qui peuvent bien être de ceux qui avaient été retranchés par Aristarque; qu'on y trouve beaucoup de choses qu'on se doit donner * bien de garde d'imiter; qu'il y a dans les poëmes d'Homère tant de vraies beautés, qu'il n'est pas nécessaire d'en multiplier le nombre en faisant valoir également tout ce qu'il a dit et tout ce qu'il a pensé; que, d'un autre côté, l'injustice des censeurs d'Homère n'est pas tant de marquer ses défauts que de les exagérer[1]. »

Qui ferait la récapitulation de mes discours sur l'*Iliade*, n'aurait presque qu'à copier les mêmes propositions; et, à cette différence près que j'y trouve les beautés moins fréquentes et les défauts plus nombreux que ne fait M. Boivin, nous paraissons n'avoir écrit l'un et l'autre que dans le même dessein de confondre les jugements excessifs. Tandis que je m'attache particulièrement aux exagérations des admirateurs, M. Boivin de son

1. Il est vrai que c'est là le résumé du livre de Boivin; c'est aussi celui du livre de Lamotte. Toutefois, le sentiment qui résulte de la lecture de l'un et de l'autre n'est pas exactement le même. On lit Boivin sans rien perdre de son admiration pour Homère; il est difficile de lire Lamotte sans estimer un peu moins le chantre d'Achille. C'est une nouvelle preuve que, dans les œuvres littéraires, le résultat matériel n'est pas tout; que la forme a une grande importance. Or la forme, chez Lamotte, malgré son urbanité, est satirique, sarcastique même et, sinon méprisante, au moins dédaigneuse; et, comme l'ouvrage est d'ailleurs bien écrit, spirituel, intéressant; que les raisons y sont présentées d'une manière adroite et séduisante, on finit par juger comme Lamotte, c'est-à-dire par juger en mal et d'une manière excessive.

côté, en veut aux exagérations des critiques; mais nous sommes toujours d'accord en ce point, que si Homère est digne d'imitation en bien des choses, c'est un modèle fort dangereux en beaucoup d'autres.

Reconnaissons ici les progrès de la raison. Il y a trente ans qu'une apologie d'Homère, telle que M. Boivin l'a donnée, en aurait paru une censure impardonnable : bien des savants auraient regardé comme un outrage pour Homère * le secours qu'on lui prête aujourd'hui. Convenir qu'il a bien des défauts leur aurait semblé un blasphème; et, à l'heure qu'il est, c'est leur unique ressource, pour sauver l'estime due à ses vraies beautés. C'est que la prévention se laisse vaincre insensiblement : malheur à qui l'attaque le premier; il en essuie toute l'opiniâtreté et tout l'emportement; mais de jour en jour elle s'affaiblit, et il ne faut que continuer de la presser pour la détruire.

Je remercie donc M. Boivin de s'être joint avec moi pour la combattre; car il a beau se déclarer mon adversaire, je trouve toujours qu'il a travaillé pour ma défense; en ne condamnant dans ce que j'ai dit que l'excès prétendu qu'il a cru y voir, il a confirmé tout le reste; et j'avais besoin de l'aveu d'un savant aussi autorisé que lui, pour justifier en général le fond de mes hardiesses. Puisqu'il ne s'agit plus à présent que du plus ou du moins sur les défauts d'Homère, l'affaire est bien avancée, le temps et la raison feront le reste [1]. *

QUATRIÈME PARTIE[2].

Mme Dacier censure mes vers d'une manière bien commode. « Il n'y a là, dit-elle, nulle harmonie, cela fait pitié. Quelle bas-

1. Toute cette fin est pleine de délicatesse et d'à-propos. La manière dont Lamotte tourne à son avantage les concessions de ceux-là même qui le combattent est surtout ingénieuse.

2. Lamotte avait commencé cette quatrième partie : il ne l'acheva pas, parce que des amis communs firent la paix entre les combattants. Il est fâcheux qu'il n'ait pas mené à fin ce travail, où il aurait apporté sans doute de nouvelles preuves de sa sagacité.

sesse! quel jargon! quel galimatias! qui a jamais dit cela?* pitoyable jeu de mots! » et ainsi du reste[1].

Un homme qui prendrait ma défense répondrait suffisamment par les exclamations contraires, qui peut-être ne seraient pas mieux fondées; mais qui rendraient du moins goût pour goût, autorité pour autorité, et Mme Dacier n'aurait pas lieu de se plaindre, puisqu'on la payerait de ce qu'elle appelle *raison.*

Mais le public ne se contente pas de ces sortes de preuves, il veut être éclairé; il ne saurait souffrir que personne lui donne son sentiment pour règle, et il lui faut des idées nettes, sur lesquelles il puisse former lui-même son jugement[2].

Je vais donc tâcher d'éclaircir les idées de la versification, de faire voir en quoi consiste son harmonie, sa noblesse, sa force, sa grâce, et tous ses autres avantages. J'appliquerai les principes à mes vers mêmes, pour les approuver ou les condamner avec connaissance de cause : car si le goût n'est appuyé sur ces fondements solides, ce n'est plus qu'un pur caprice, un jugement d'humeur. Il varie autant de fois que nos dispositions; il est le jouet de toutes les circonstances accessoires, et il condamnera hardiment aujourd'hui ce qu'il approuvait hier sans hésiter[3]. *

1. Quoi qu'en dise Lamotte, c'est à peu près le seul moyen de juger, non pas le langage, mais le style. Quand il y a des fautes de langue ou de grammaire, on dit exactement en quoi elles consistent. Il n'en est pas de même de ce qu'on sent, dont il n'y a pas même de raison à donner, sinon qu'on sent ainsi. Ce sentiment, d'ailleurs, ne trompe pas les hommes de goût. Il est vrai que Mme Dacier n'avait pas de goût, et que l'objection s'applique bien à elle. Mais, sauf la forme, la bonne critique littéraire, quand il s'agit de l'expression, ne peut guère se faire que comme cela.

2. N'est-il pas plaisant, à la distance où nous sommes aujourd'hui de Lamotte, de l'entendre ainsi parler du public, d'une part, comme si le public lui avait donné gain de cause; de l'autre, comme si ce même public l'avait pris pour son confident et lui avait dit ce qu'il voulait ou ne voulait pas.

3. Voilà les erreurs graves d'un homme qui ne sentait pas, et que sa philosophie même trompait, parce qu'elle était incomplète. Il s'est imaginé qu'il y avait pour nous des principes antérieurs au sentiment, sur lesquels ce sentiment était fondé : il n'a pas vu que, au contraire, c'est le sentiment des choses qui précède tout; que c'est sur lui que ces prétendus principes sont fondés, et que c'est cela même qui les rend solides et invariables, au moins à les prendre en gros : car le sentiment est au moral ce que la sensation est au physique. Si le sucre nous paraît doux et le poivre piquant, ce n'est certainement pas en vertu

De l'oreille. — On confond souvent, en matière de poésie et d'éloquence, l'esprit avec l'oreille. On dit qu'un discours la flatte ou la blesse, quoiqu'il n'y ait ordinairement que l'imagination et la raison qui en soient blessées ou contentes : ainsi il est important de distinguer d'abord dans les vers ce qui appartient uniquement à l'oreille d'avec ce qui appartient à l'esprit, et de séparer ce qu'il y entre de musique, qui n'a que l'oreille pour objet, d'avec l'expression de nos pensées, qui n'a que la raison pour juge.

Je crois que les vers n'ont été inventés qu'après la musique, et que sur l'exemple de certaines mesures de sons qu'avaient dictées le loisir et la joie on a mesuré des paroles pour les marier aux airs; mais qui, dépouillées des airs, offraient encore, pour ainsi dire, à l'oreille l'image du plaisir que lui avaient fait les airs mêmes.

Voilà, si je ne me trompe, l'origine des vers dans toutes les langues; et ainsi rien n'y appartient à l'oreille que la mesure, et le différent arrangement des longues et des brèves dans les langues savantes; et dans le français, la rime jointe à la mesure[1]. Otez cela, vous verrez que * presque tout le reste appartient à l'esprit, qu'il arrive très-rarement qu'un vers nous blesse par le seul arrangement des syllabes, quand les choses y sont exprimées dans l'ordre, et avec toutes les convenances qu'elles demandent.

Il est vrai pourtant que l'oreille peut être blessée, ou par la répétition des mêmes sons qui la frappent avec trop d'uniformité, comme dans ce vers :

> Et les auteurs fauteurs de l'hérésie impie;

ou par la rencontre de quelques mots durs, qui la heurtent désagréablement, comme dans un de mes vers :

> Qu'est-ce que contre Atride un lâche se propose?

de principes métaphysiques; croira-t-on pourtant que ce ne soit qu'un *pur caprice*, un *jugement d'humeur*?

1. Cette analyse est aussi fausse que l'opinion exprimée sur l'origine des vers est fantastique (ci-dessus, p. 64, cf. 33, 41). Comment, d'ailleurs, un homme de sens peut-il appuyer un jugement définitif sur une opinion qu'il s'est faite on ne sait comment et dont il lui est impossible d'alléguer la moindre preuve?

ou même par une suite de sons trop faibles, qui ne la remplissent pas assez, comme dans ce vers :

> Je ne le cèle pas, je l'espère de vous[1].

Ainsi il faut avoir ce respect pour l'oreille, de ne point l'offenser sans nécessité ; et changer, quoi qu'il en coûte, le tour de ses vers, toutes les fois que la force ou la beauté de la pensée ne rachète pas assez ces petits inconvénients. *

Mais quand la pensée est telle qu'elle doit occuper tout l'esprit, ou que l'image exprimée avec les termes les plus propres et les plus nobles est peinte de ses vraies couleurs, alors les petites délicatesses du son disparaissent, et ce n'est plus qu'un esprit de chicane qui anatomise les syllabes, dont une oreille impartiale ne s'apercevrait pas. Par exemple dans ce vers de Malherbe,

> Rien n'est comparable à ma flamme,

le sens est si faible qu'il ne compense pas suffisamment cette suite désagréable des mêmes sons; et ainsi il n'y a point d'excuse. Je n'en allègue pas, non plus, pour la dureté de ce vers, dont le sens n'a rien de précieux :

> Qu'est-ce que contre Atride un lâche se propose?

Mais dans ces deux-ci de M. Despréaux :

> N'attendait pas qu'un bœuf, pressé de l'aiguillon,
> Traçât à pas tardifs un pénible sillon,

l'imagination, remplie de l'image, ne laisse pas sentir à l'oreille ce *traçât à pas*, qu'on ne s'imaginerait jamais pouvoir entrer heureusement dans un hémistiche[2]; et malgré ce con-

1. Ces fautes sont réelles; mais il y en a d'autres que Lamotte ne paraît pas soupçonner.

2. Ces critiques, pour être fort anciennes, ne sont pas moins puériles et fausses. Oui, on a reproché à Malherbe et à Boileau d'avoir mis dans leurs vers *parablamafla* et *traçatapatar ;* mais le reproche est misérable. *Comparable à ma flamme* ne fait pas du tout entendre *parablamafla*, non plus que *traçat à pas tardifs* ne fait entendre *traçatapatar*. Ceux qui mettent en avant ces onomatopées ridicules ignorent la différence des sons ouverts ou fermés de nos voyelles et l'influence de l'accent rhythmique sur le discours. Il ne se peut rien trouver de plus honteux qu'une telle ignorance; et il est affligeant de voir un homme d'esprit admettre cette critique en principe.

cours de sons semblables, le vers est harmonieux par le seul pouvoir * de la justesse et de la convenance des termes.

J'ai dit, en parlant du trait que Pandarus lança contre Ménélas, pour rompre la paix jurée entre les Troyens et les Grecs,

Le trait parjure part....

Ces deux *par* ont blessé quelques oreilles délicates; mais je crains bien qu'elles ne le soient trop; le mot de *parjure*, étant aussi expressif qu'il l'est en cette occasion, et le mot de *part*, rendant l'action et l'image aussi vivement qu'il le fait, je ne crois pas que l'oreille doive se révolter un moment contre le suffrage de la raison.

J'aurais pu mettre *perfide*, au lieu de *parjure;* mais *perfide* n'est pas un terme aussi heureux que *parjure*, en parlant d'un serment violé; et dès qu'il faut opter, je ne saurais me résoudre à préférer les droits de l'oreille à ceux de l'esprit[1].

D'ailleurs le jugement de l'oreille n'est pas aussi sûr ni aussi superbe qu'on le dit. *Indicium aurium superbissimum.* Cet axiome latin signifie seulement que l'oreille ne rend pas raison de ce qui la blesse, et sa fierté n'est proprement que son ignorance. Mais on pourrait dire, au contraire, qu'en matière de poésie et d'éloquence l'oreille est très-docile, et presque toujours contente, * quand la raison et l'imagination le sont. L'esprit soumet l'organe à ce qui lui plaît, jusque-là que si l'image demande quelque dureté de sons, et que cette dureté serve à mieux peindre ce qu'on dit, l'oreille est flattée alors de ce qui la blesserait en d'autres circonstances; on dirait qu'elle reçoit l'ordre de la raison, et que le désagrément même tourne en grâce pour elle, dès que la raison l'exige. En un mot, comme tout chant nous plaît, dès qu'il convient parfaitement aux paroles qu'il exprime, toute expression nous plaît aussi, dès qu'elle est la plus convenable à la pensée et au dessein du poëte[2].

De l'harmonie. — Qu'est-ce donc que l'harmonie dans les vers?

1. *Parjure*, *perfide*, l'hémistiche sera toujours mauvais, non pas à cause de ces deux syllabes semblables, mais à cause du monosyllabe qui le termine et qui est précédé d'un *e* muet.

2. Tout cela est fort joliment dit; mais c'est faux.

Ce n'est pas tant l'arrangement des syllabes indépendant du sens, travail puérile, également indigne du poëte et des lecteurs, que l'effet qui résulte de la mesure des vers exactement observée, de la beauté du sens, de la clarté et de la vivacité des tours, de l'élégance propre des termes, de l'alliance hardie mais heureuse des expressions, de la force et de la grâce des images, et enfin de la richesse et du choix des termes[1]. *

Je détaillerai dans la suite toutes ces parties qui concourent à rendre les vers harmonieux; mais il est bien important de distinguer les différents genres de versification, pour déterminer de quelle sorte de plaisir ils sont responsables à l'oreille.

Nous avons en français des odes de plusieurs mesures, qui pour être régulières doivent être distribuées en strophes égales, et ces strophes sont comme autant d'airs, dont la modulation est fixée par l'usage. Ainsi le poëte qui entreprend de ces sortes d'ouvrages doit plier son sens à la modulation établie. Ce n'est pas assez pour lui d'être raisonnable, élégant, et même sublime, il faut encore qu'il soit fidèle à la musique : comme il promet un air, il doit le donner, et l'oreille se révolte dès qu'il détonne.

Je prends pour exemple la strophe de dix vers, et ce que j'en vais dire peut s'appliquer à toutes les autres. C'est un air, dont le quatrain est la première partie et dont les deux tercets sont la reprise; semblable en cela à nos airs de ballet, dont la reprise est ordinairement plus étendue que le commencement[2].

Dans ce dessein, il est indispensable de fermer le quatrain

1. Si quelqu'un était incapable de dire exactement ce que c'est que l'harmonie dans les vers, c'était assurément Lamotte, qui ne la sentait pas. Aussi se perd-il dans une foule de termes généraux qui ne s'y rapportent aucunement. En fait, l'harmonie n'est pas une qualité simple, c'est l'ensemble des qualités qui rendent le discours agréable à l'oreille. Elle comprend donc : 1° la douceur des expressions; 2° la sonorité des mots; 3° la variété dans les sons; 4° la juste cadence des sections dans les phrases, des césures ou des hémistiches dans les vers; 5° enfin elle suppose dans les mots un sens qui, par lui-même, excite et soutienne notre attention. Voy. nos *Thèses de critique*, n. II, p. 274.

2. Tout cela est faux autant que puéril. Une strophe n'est pas un air; et les dernières divisions ne sont pas des reprises d'air de ballet. Qu'est-ce que l'on peut fonder de solide sur des similitudes aussi futiles?

par un sens reposé, et de séparer par un second repos les deux * tercets, qui sans cela seraient de trop longue haleine. Malherbe n'observait pas d'abord cette séparation des tercets, et il n'en sentit la nécessité que sur la découverte de Racan. Mais si ces repos sont nécessaires; il est avantageux pour la beauté lyrique de la strophe, qu'il n'y en ait presque pas d'autres, ou du moins d'aussi sensibles que ceux-là. Il est agréable que le quatrain roule avec clarté, mais sans interruption jusqu'à la fin, et que les deux tercets soient partagés entre eux avec la même économie; et Malherbe est souvent un exemple de ce roulement harmonieux, qui est pour l'oreille l'image sensible d'une chanson [1].

Qu'on me pardonne si je cite mes vers. Ils me sont plus présents que d'autres, et dans l'état où je suis il me serait presque impossible de chercher des exemples étrangers. D'ailleurs, il s'agit de ma justification, et pourvu que j'écarte l'orgueil de poëte, dont je sens toute la puérilité, je crois qu'il m'est permis d'alléguer les endroits où je crois avoir réussi, en alléguant avec la même bonne foi ceux où j'ai été en faute.

Ainsi rassemblant les nuages,
Les aquilons audacieux,
D'un amas ténébreux d'orages *
Assiégent le flambeau des cieux.
Toujours égal dans sa carrière,
Le soleil, d'un trait de lumière,
Dissipe la noire vapeur;
Et la convertit en rosée,
Dont au loin la terre arrosée,
Rend grâces à l'astre vainqueur.

Il me semble que cette strophe se ferait lire, selon la modulation établie, par ceux même qui ne connaissent pas cette modulation. Le sens les déterminerait à s'arrêter à la fin du quatrain, et les deux tercets, par le seul enchaînement de la

1. Les conséquences valent le principe, et la démonstration vaut la définition. Oubliez toutes ces vaines paroles; elles ne signifient rien du tout. L'harmonie des stances ne vient pas du tout de leur ressemblance avec un couplet de chanson, mais du rhythme, élément harmonique qui se trouve dans l'un et dans l'autre. Voy., dans le *Cours supérieur de grammaire*, t. II, tout ce qui se rapporte à ce mot.

construction, se feraient lire chacun de suite, et se feraient distinguer aussi l'un de l'autre par le sens reposé qui les sépare.

Il n'en est pas de même de cette strophe dans l'ode d'*Astrée :*

Pourquoi fuis-tu, chère innocence?
Quel destin t'enlève aux mortels?
Avec la paix et l'abondance
Disparaissent tes saints autels.
Déjà Phébus brûle la terre;
Borée à son tour la resserre;
Son sein épuise nos travaux.
Sourde à nos vœux qu'elle dédaigne,
Il faut que le soc la contraigne
De livrer ses biens à la faux.*

Les vers étaient plus désunis et surtout ceux du premier tercet, ils font chacun un sens partagé; ils n'entraînent pas le lecteur jusqu'au repos nécessaire, de sorte qu'il faut déjà savoir la mesure pour l'observer, et ainsi cette strophe n'est pas autant que l'autre dans le véritable esprit de l'institution. Il faut remarquer cependant que, comme la plupart des hommes sont accoutumés à lire des odes, cette habitude peut suppléer au roulement scrupuleux qui naît de l'enchaînement des phrases; et qu'ainsi pourvu que les repos nécessaires soient exactement observés, l'intérêt du sens doit toujours l'emporter sur cette attention purement lyrique, qui enlèverait souvent des beautés plus essentielles.

Ce que j'ai dit de la strophe de dix vers s'applique de soi-même aux autres mesures. Il y a toujours une modulation nécessaire, à laquelle on doit absolument asservir sa pensée, et il y en a une subalterne qu'on doit sacrifier sans scrupule à de plus grandes beautés.

J'ai peint assez heureusement, ce me semble, dans l'ode de la *Variété*, deux strophes de mesure différente :

Je ne sais si je dois par des rimes croisées,
    Construisant d'abord un quatrain,*
Joindre de deux tercets les phrases reposées,
    Dans un terme égal et certain.

Tantôt dans une strophe, à l'exemple d'Horace,
    J'aime un accord moins répété,

Et qu'après un grand vers, elle tombe avec grâce,
Par un vers plus précipité.

Voilà l'harmonie propre de l'ode[1]; et sans examiner si c'est un agrément fondé sur la nature ou sur l'habitude (question d'une subtile métaphysique), le poëte doit être soumis aux sentiments reçus et mériter le nom d'harmonieux par les voies que l'usage lui impose.

Les vers héroïques sont d'un autre ordre. Chaque vers est un air entier, qui consiste dans le nombre réglé des syllabes et dans le léger repos qu'on ménage au milieu[2]. Ils n'ont d'ailleurs d'autre engagement entre eux que la rime, la succession alternative des rimes masculines et des rimes féminines, et la loi de ne point enjamber les uns sur les autres; ce qui veut dire qu'une phrase n'est pas bien versifiée quand elle remplit un vers et demi, et que la fin du second vers recommence une autre phrase. Je n'y vois précisément de musique que ces conditions, car il est indifférent que les vers soient déliés entre eux ou périodiques; ce n'est que l'intérêt * de la variété qui demande tantôt une manière, tantôt l'autre. Racine, le plus grand de nos versificateurs, a quelquefois trente vers de suite d'un sens complet et très-dûment ponctués; il en a aussi quelquefois de périodiques, mais il faut avouer que les vers périodiques sont les plus dangereux, et qu'ils sont sujets à laisser de l'embarras dans l'esprit. Par exemple, quand Junie parle à Néron des plaisirs qui s'offrent à lui de toutes parts :

L'empire en est pour vous l'inépuisable source,
Et si quelque chagrin en interrompt la course,
Tout l'univers, soigneux de les entretenir,
S'empresse à l'effacer de votre souvenir.

Toute l'exactitude de la pensée ne suffit pas dans cette pé-

1. Lamotte est toujours malheureux quand il cite ses vers. Si l'harmonie propre de l'ode n'était pas autre chose que ce qu'il nous propose ici, nous n'aurions jamais eu aucun poëte lyrique.

2. Voilà Lamotte revenu à son air. On peut déjà présumer que tout ce qu'il va dire ne signifiera rien de sensé. Voyez, dans le *Cours supérieur de grammaire* (t. II, p. 8 et 13), sur le vers en général et le vers de douze syllabes en particulier, ce que c'est précisément; vous l'y trouverez, non pas par des similitudes, mais par l'examen analytique des qualités qui distinguent les vers de la prose, et l'alexandrin en particulier des autres vers.

riode pour en présenter le sens bien développé. Ce *le* et *les*, ces *en* sont difficiles à rapporter juste, et il n'y a plus d'harmonie dès que l'esprit peine.

Ces principes posés, il faut examiner à présent ces autres sources de beauté, qui vont jusqu'à faire illusion à l'oreille, et à nous faire traiter d'harmonie ce qui n'est que raison[1]. *

De la beauté du sens. — Le sens est ce qui flatte le plus dans les vers, et il est bien juste que nous lui donnions cette préférence, puisque la raison est notre plus précieux apanage, et que le son n'a eu de part à l'invention des mots qu'autant qu'il pouvait concourir à réveiller l'idée des choses qu'on voulait signifier. Quelqu'un a dit du terme d'*amour* et de quelques autres semblables :

Ces mots plairaient toujours, n'eussent-ils que le son.

Mais ce n'est point le son d'*amour* qui nous plaît, c'est l'idée qu'il réveille; et quoique cette idée soit exprimée différemment dans toutes les langues, les mots différents qui l'expriment font partout le même plaisir, parce qu'ils réveillent partout les mêmes sentiments.

C'est donc de la dignité ou de l'agrément des idées que les mots tirent leur force ou leur grâce, et par une suite nécessaire c'est de la beauté du sens que les vers tirent leur plus grand mérite. *Rome n'a qu'un esprit*, est un hémistiche sans comparaison plus beau que ne serait celui-ci : *Rome n'a qu'un rempart.* Ce n'est pas que le premier soit plus fait pour l'oreille* que le second, c'est seulement parce qu'il offre une idée plus noble et plus intéressante; et si l'on y prend garde, le mot même de *Rome* frappe tout différemment quand il signifie les *Romains*, ce peuple accoutumé à entraîner notre admiration, que quand il signifie simplement la ville qu'ils habitaient; et d'où pourrait venir cette différence du même terme si ce n'est parce que l'idée donne, pour ainsi dire, la valeur au son?

Rome n'est plus dans Rome, elle est toute où je suis.

1. Toute cette analyse est incomplète. Le jugement de Lamotte sur les vers isolés (y compris ceux qui tombent deux à deux) et sur les vers périodiques, comme il les appelle, est entièrement faux.

Ce vers de Sertorius est admirable par la fierté héroïque du sentiment; et quoique tous les mots en particulier en soient simples et n'aient même aucun son soutenu, ils acquièrent en quelque sorte la majesté du sens qu'ils renferment. Dans Racine, Iphigénie dit, en parlant d'Achille :

Pour moi, depuis deux jours, qu'approchant de ces lieux,
Leur aspect souhaité se découvre à mes yeux,
Je l'attendais partout, et d'un regard timide
Sans cesse parcourant les chemins de l'Aulide,
Mon cœur, pour le chercher, volait loin devant moi,
Et je demande Achille à tout ce que je voi.*

Sans cesse parcourant les chemins de l'Aulide. Si ce vers était dit au propre d'un courrier, il perdrait toute la grâce qu'il a en exprimant l'impatience tendre d'Iphigénie, qui promène partout ses regards dans l'espérance de découvrir ce qu'elle aime. *Mon cœur, pour le chercher, volait loin devant moi.* C'est encore le cœur qui donne à tout ce vers la grâce du sentiment. Et enfin ce dernier : *Et je demande Achille à tout ce que je voi,* serait désagréablement prosaïque, s'il ne signifiait qu'une information positive; au lieu qu'il devient harmonieusement délicat quand il exprime cet amour appliqué d'Iphigénie, qui semble se dire à chaque objet qu'elle rencontre : D'où vient que ce n'est pas encore Achille ?

Ainsi, par une illusion naturelle, les mots semblent se parer à notre oreille de l'agrément des choses mêmes, et ils ne sont sonores le plus souvent que d'une harmonie tout à fait étrangère aux syllabes. Que les auteurs sans génie se consument à arranger des mots, s'ils ne pensent hautement, s'ils ne sentent avec délicatesse, toute leur peine est perdue, et* leurs vers prétendus harmonieux deviendront importuns à l'oreille même[1].

Je dirai plus, la beauté du sens peut quelquefois faire né-

1. Le lecteur remarque sans doute que le faux et le vrai sont incessamment mêlés dans cette discussion. L'auteur n'a pas su les distinguer; de là une sorte d'*imbroglio* perpétuel. Sans discuter en détail toutes ces propositions, disons que la beauté des vers vient à la fois de la beauté du sens et de la beauté de l'expression. L'harmonie ne touche qu'à cette dernière; mais elle est, aussi bien que le beau sens, nécessaire pour que les vers soient beaux.

gliger impunément la régularité de l'hémistiche, et par exemple dans ces vers d'*Iphigénie* :

> De quel front, immolant tout l'État à ma fille,
> Roi sans gloire, j'irais vieillir dans ma famille,

immolant ne devrait pas, dans la règle, être séparé de *tout l'État*, ni *j'irais* de *vieillir ;* mais la négligence disparaît devant la beauté du sens[1]. Racine, qui avait l'oreille aussi poétique du moins que ses lecteurs, était séduit le premier par la noblesse de la pensée et des expressions, et il n'est pas étonnant que le même charme fasse ensuite sur les lecteurs ce qu'il a fait d'abord sur le poëte.

J'ai toujours songé à mettre dans mes vers cette force de sens qui en est le fondement solide, et sans quoi tout le reste me paraît un jeu frivole et indigne de la raison ; mais, malgré tous mes efforts, il m'en sera échappé de méprisables par la faiblesse même du sens, et je crois qu'on en trouvera plus d'exemples dans les quatre premiers livres, où j'ai suivi de trop près les pensées d'Homère, que dans les huit derniers, où j'ai toujours pris mes* avantages aux dépens de la fidélité.

Dans la trêve dont les Grecs et les Troyens conviennent pour retirer les morts du champ de bataille, je dis de ceux qui y découvrent leurs parents et leurs amis :

> Quelle était leur douleur en les voyant paraître?
> C'était les perdre encor, que de les reconnaître.

Ce premier vers est assez faible de sens, et il n'a d'autre beauté que d'être la préparation nécessaire du second, qui me paraît très-frappant. J'aurais souhaité que ce premier vers fût beau en lui-même, sans pourtant entreprendre davantage sur le sens du second qu'il faut laisser dans toute sa force, car je me garderai bien de dire qu'il est bon de laisser quelquefois des vers faibles pour en faire briller d'autres avec plus d'éclat : c'est tourner son impuissance et sa paresse en art, et s'enor-

1. Lamotte se trompe; ces vers sont très-bien coupés : la règle dont il s'appuie est mal entendue. Quand le second hémistiche forme un sens inséparable, la séparation des mots qui sont naturellement joints ensemble est permise, parce qu'elle est naturelle.

gueillir mal à propos de ce qui devrait humilier. Il faut toujours dire le mieux qu'il est possible; quand chaque chose brille de sa beauté propre, cette différence même des beautés les relève toutes, elles se prêtent un secours réciproque et se passent fort bien de fautes [1].

Les poëtes fautifs, et les gens trop prévenus pour un auteur, dont ils veulent * tout excuser, s'arment ordinairement de ce proverbe, qu'il faut des ombres au tableau; mais il suffit de savoir ce que sont les ombres dans la peinture, pour sentir que la comparaison ne peut jamais tomber sur les négligences. Les ombres dans les tableaux sont aussi nécessaires que la lumière, la représentation des objets les exige également, et il y a autant d'art à bien placer les ombres que la lumière. C'est donc un abus de comparer des négligences qui sont des défauts de pensée, de sentiment ou d'expression, aux ombres qui, bien distribuées, servent à rendre les objets d'une manière plus vraie et plus frappante.

Si l'on veut dire seulement que les ombres relèvent les endroits éclairés, et que comme le peintre prend ses avantages dans sa disposition pour faire sortir les figures principales, le poëte doit prendre aussi les siens pour faire briller les endroits importants ; il est vrai qu'en ce sens la poésie a ses ombres, c'est-à-dire qu'elle a ses contrastes.

Ainsi, Philinte est une ombre au caractère du Misanthrope, et dans *Britannicus* Narcisse est une ombre au caractère de Burrhus ; mais alors ce ne sont pas les fautes qui relèvent les beautés, c'est une opposition adroite de beautés différentes,* qui se donnent mutuellement un nouveau prix [2].

Que la paresse des auteurs renonce donc à ce vain prétexte

1. Ces dernières pensées sont très-justes. Quant au vers de Lamotte loué par lui-même, il est certainement très-plat. L'opposition entre les deux hémistiches est une pointe triviale; le sens en est surtout déplacé, quand il s'agit d'un champ de bataille où l'on n'a pas le temps de se livrer à sa sensibilité; où il faut se hâter d'emporter ses morts sans gémir sur chacun d'eux.

2. Excellente discussion contre ceux qui, dupes des mots et confondant les sens dans lesquels ils sont pris, s'abusent eux-mêmes et abusent les autres! Mais comment Lamotte ne s'est-il pas appliqué ce principe quand, tout à l'heure, il faisait de la stance un couplet de chanson et du vers un air particulier?

sentiments, et ainsi les tours ne sont pas seulement des agréments de style; c'est la forme essentielle des pensées[1].

On voit par là que le poëte n'est pas aussi libre qu'on le pense, à chercher des sons. Les pensées exigent nécessairement les termes; les sentiments exigent aussi nécessairement les tours : ainsi le poëte est entraîné au gré du sens, et s'il arrive qu'il rencontre en son chemin quelque choc de mots désagréables, c'est à lui de peser exactement le désagrément du son avec la beauté du sens, et de sacrifier toujours sans scrupule le moins sensible au plus frappant. Mais rien n'est plus puéril, ni même plus chimérique que d'épuiser son attention autour des syllabes, et de penser, pour ainsi dire, subordonnément à l'harmonie.

De la clarté. — Les tours ne sauraient être beaux, si la moindre obscurité retarde l'impression * soudaine qu'ils doivent faire. La clarté naît de la pureté du style et du choix des termes, et elle consiste à dire tout ce qu'il faut dans l'ordre naturel que la pensée demande. L'obligation la plus indispensable d'un écrivain est de se faire entendre; et depuis le règne des vers dithyrambiques[2], que les Grecs admiraient d'autant plus, qu'ils avaient plus de peine à les deviner, les hommes n'ont plus voulu que des ouvrages intelligibles.

Il faut pourtant remarquer qu'un auteur, surtout un poëte, peut n'être pas entendu de bien des gens, sans qu'il y ait de sa faute. Il ne doit avoir en vue que des esprits cultivés, qui soient au fait de ce qu'il traite, et de la manière dont il le traite : il parle une langue inconnue aux autres[3]. On a beau dire que Malherbe récitait ses vers à sa servante; ce n'était pas assurément pour en retrancher ce qu'elle aurait eu peine à comprendre; en ce cas-là nous n'aurions guère de ses ouvrages : peut-être n'était-ce chez lui qu'un caprice momentané de poëte;

1. Cela, comme plusieurs des propositions précédentes, est vrai dans certaines limites, et faux au delà. Mais comment celui qui sent ainsi des différences, quoique le sens soit exactement le même, méconnaît-il ce pouvoir de l'expression, en tant qu'expression?

2. Je ne sais ce que Lamotte veut dire par ces mots : les dithyrambes ont été propres à quelques auteurs; ils n'ont jamais exclu les autres poëmes.

3. Très-mauvaise pensée. Il faut, en général, se faire comprendre de ceux à

peut-être quelque hasard, qu'on aura changé en une pratique ordinaire et réglée.

Il faut être attentif au choix de ses termes ; se bien demander si ce sont les plus propres à faire naître dans l'esprit des autres, les idées qu'on veut leur donner, * et, après s'être satisfait sur ce choix, on peut en essayer encore l'effet sur des oreilles intelligentes. J'ai pris d'ordinaire ces avantages, et aussi ne crois-je pas avoir manqué souvent à la clarté; cependant les journalistes de Hollande ont trouvé avec raison de l'embarras dans ces vers :

Que voilà bien Ulysse ! interrompt Anténor.
Autrefois sous mes toits (je crois l'y voir encor),
Seul avec Ménélas, envoyé de la Grèce,
Je les reçus tous deux, et je vis leur sagesse.

Je fais gloire de me ranger à leur avis : si j'avais bien des vers comme ceux-là, je mériterais bien les exclamations de Mme Dacier. On ne sait si je veux dire : *je les reçus seul*, ou *je reçus Ulysse, lorsqu'il fut envoyé seul avec Ménélas* : peut-être y a-t-il encore quelque autre embarras dans la phrase, et je remercie sincèrement ces messieurs d'une critique si judicieuse. Le discernement qu'ils y font paraître est même un piége pour mon amour-propre, et j'aime à me flatter que les louanges qu'ils m'ont données d'ailleurs, sont à peu près aussi justes que leurs censures.

Des équivoques. — Les équivoques sont sans doute un grand obstacle à la clarté, puisqu'elles laissent* l'esprit incertain entre deux sens, et les auteurs tombent d'autant plus aisément dans ce défaut, que, pleins de ce qu'ils ont voulu dire, ils ne voient dans leurs expressions que le sens qu'ils ont eu en vue, sans apercevoir celui qu'ils n'ont pas eu dessein d'y mettre, au lieu que s'ils se mettaient à la place du lecteur, qui ne connaîtra les

qui l'on s'adresse; et habituellement les poëtes écrivent pour la multitude, non pas que celle-ci puisse les juger avec intelligence, mais au moins faut-il qu'elle comprenne ce qu'on lui dit. Le précepte de Lamotte est ici une sorte de précaution à son usage et à celui de Fontenelle; mais c'est justement cette finesse perpétuelle qui fait que leur style n'est pas bon, quoiqu'il pût l'être pour ce qu'ils appelaient des esprits cultivés ou des auditeurs choisis.

pensées que par les expressions, ils sentiraient l'embarras où ils le jettent quelquefois par le double sens que les termes présentent.

Mme Dacier me reproche une de ces équivoques dans ces vers d'Achille à Minerve, lorsque cette déesse lui commande de ne pas céder à sa colère contre Agamemnon :

J'obéis, dit Achille, à la loi souveraine;
Mon respect pour les dieux est plus fort que ma haine.

« Ne dirait-on pas, se récrie là-dessus Mme Dacier, qu'Achille respecte plus les dieux qu'il ne les hait? » Elle a raison en isolant ce vers; mais je crois qu'elle a tort en le réunissant à ceux qui le précèdent, parce que la haine qu'Achille doit sacrifier aux dieux est suffisamment désignée, et qu'on pourrait défier le lecteur de s'y méprendre.

Mme Dacier est pleine elle-même de ces * équivoques sans conséquence. Elle fait dire à Andromaque, dans sa traduction de l'*Iliade*, « qu'Achille, après avoir tué son père, ne le dépouilla pourtant pas de ses armes, et que malgré sa fureur il respecta encore sa valeur et son courage. »

Aurais-je bonne grâce à m'écrier : « Ne dirait-on pas que la fureur et la valeur appartiennent ici à la même personne, et qu'Achille, tout furieux qu'il était, respecta encore sa propre valeur, ou que, malgré la fureur du père d'Andromaque, Achille respecta encore son courage? » Je ne fais pas cette injustice à Mme Dacier, et je la prie seulement de me juger aussi équitablement qu'elle se juge. Un auteur ne parle qu'à des lecteurs de bonne foi, qui entendent ce qu'ils entendent, et qui ne s'avisent pas de trouver une équivoque où ils n'en sentent pas.

Voici, ce me semble, la règle la plus judicieuse qu'on puisse établir sur les équivoques. Quand la force du sens l'emporte, l'équivoque se doit souffrir; mais quand le sens l'emporte, de manière qu'on n'en saurait donner un autre qui ne soit absurde, on ne doit pas même dire qu'il y ait d'équivoque : la gêne que cela apporterait dans le discours, si l'on y était trop sévère, n'est pas comparable à la vaine perfection que cela pourrait y

mettre *. Il ne serait pas même possible de l'éviter toujours, et je vais apporter trois exemples de Racine, tirés d'une seule scène de *Britannicus*, celle de ses pièces qu'il dit avoir le plus travaillée, où l'on va voir des équivoques des deux espèces.

BRITANNICUS.

Notre ennemi trompé,
Tandis que je vous parle, est ailleurs occupé;
Ménageons les moments de cette heureuse absence.

JUNIE.

Vous êtes en des lieux tout pleins de sa puissance.

Est-ce la puissance de l'absence ou de l'ennemi? Le premier sens est absurde; on ne doit donc pas dire qu'il y ait d'équivoque. Douze vers après, Junie loue Néron, qu'elle sait présent, et Britannicus répond :

Ce discours me surprend, il le faut avouer;
Je ne vous cherchais pas pour l'entendre louer.

Est-ce pour louer le discours ou Néron? Le premier sens est encore absurde; on ne doit pas dire encore qu'il y ait d'équivoque. Mais, entre ces deux exemples, Britannicus parle ainsi contre Néron * :

Tout semble ici des yeux approuver mon courroux;
La mère de Néron se déclare pour nous;
Rome de sa conduite elle-même offensée....

Rome est-elle offensée de la conduite de Néron ou de celle de la mère de Néron? Ni l'un ni l'autre sens n'est absurde, ainsi il y a une véritable équivoque; mais le sens l'emportant, de manière qu'on ne peut s'y tromper, l'équivoque est sans conséquence, et l'auditeur serait ridiculement injuste de traiter d'obscur ce qu'il ne saurait ne pas entendre [1]. Mme Dacier a autant d'intérêt que moi d'autoriser cette règle, et je voudrais pouvoir toujours me défendre ainsi en la défendant elle-même [2].

1. Excellent précepte. Il s'agit ici de l'analyse purement philosophique de notre langage. Lamotte y est irréprochable.

2. Bonne conclusion, aussi polie et agréable dans la forme, que bien fondée en raison.

Les transpositions violentes rendent encore les vers obscurs. Cette marche inusitée des phrases déconcerte l'esprit du lecteur, et les idées ne s'y placent pas aisément dans leur ordre, parce qu'il n'est pas accoutumé à les voir sous cette forme ; et, ce qui prouve que c'est, du moins en partie, l'effet de l'habitude, c'est que les mêmes transpositions, qui seraient élégantes en latin, seraient vicieuses en français, et qu'on traite d'obscur dans une langue ce qui serait lumineux dans une autre. Si nous séparions dans un vers l'adjectif du substantif, ou le régime du* verbe, quel galimatias ! s'écrierait-on, quelle dureté ! Vous trouverez pourtant cet arrangement dans Virgile. Quelle netteté, dites-vous, quelle harmonie ! D'où vient cette différence ? C'est que l'imagination se plie à l'usage établi, et qu'elle se révolte dès qu'on la veut conduire au gré d'un caprice dont elle n'est pas convenue[1].

C'est en cela que consiste la dureté et l'obscurité de *la Pucelle*. On y sent à tout moment cette surprise désagréable de l'arrangement des mots ; et l'auteur, pour avoir outré le privilége qu'a le poëte de s'éloigner à un certain point du langage ordinaire, en a fait un presque étranger, et qu'on s'imagine déplaire à l'oreille, quoique le plus souvent l'imagination seule en soit blessée. La délicatesse de l'habitude est si grande, qu'elle va jusqu'à mettre de la différence entre des sons parfaitement semblables. Niera-t-on que *saint* et *ceint* ne se prononcent précisément de même ? Cependant *le saint monarque* plairait à l'oreille, et *le ceint monarque*, bien entendu dans son sens naturel, la blesserait ! N'est-ce pas là la démonstration la plus évidente que ce n'est pas le son qui blesse, mais la violence qu'on fait à la langue par un certain arrangement de mots qui n'est pas selon son esprit[2].*

De l'élégance. — En vain les vers seraient-ils exactement réguliers du côté de la mesure, en vain même seraient-ils clairs et

1. Oui ; seulement l'usage établi l'est en raison des moyens et des ressources des langues. Sans la différence des terminaisons, les Latins n'auraient pas pu avoir cette liberté de construction.

2. La conséquence est un peu forcée. L'exemple prouve qu'il y a des cas où le son n'est pas précisément ce qui nous blesse, mais non qu'il ne nous blesse jamais.

raisonnables à un certain point; si l'élégance ne les soutient, ce n'est plus qu'une prose mesurée[1], et dont la mesure même ne sert qu'à mieux faire sentir la bassesse et la langueur.

L'élégance consiste dans le choix des termes les plus propres à exprimer l'idée avec toutes les circonstances accessoires, les plus convenables à l'occasion; et, si ce principe est vrai, l'élégance varie selon les différents genres, selon les personnages que l'on fait parler, et selon ceux à qui l'on parle. L'élégance de la tragédie est autre que celle de la comédie; celle de l'ode est autre que celle de l'églogue. Je corrigerai dans une fable une expression qui aurait été magnifique dans un poëme, parce que cette élégance prétendue n'y serait pas en sa place, et qu'elle ne m'attirerait, de la part du lecteur, que le reproche d'ostentation, au lieu de l'éloge qu'elle mériterait ailleurs.*



Voilà la dispute finie entre Mme Dacier, M. Boivin et moi, et le fruit de notre dispute est une amitié sincère et réciproque, dont ils me permettront de me faire honneur devant le public. Heureuses les querelles littéraires qui se terminent là ! Le cours de la contestation instruit les lecteurs; ils y voient sous quels différents aspects on peut regarder les choses, et ils n'ont qu'à choisir entre les raisons alléguées, les plus décisives et les plus convaincantes. Mais, quand ils sont suffisamment instruits par les raisons, il reste encore aux auteurs à donner une leçon plus importante : ils doivent montrer, en se réunissant de bonne foi, que la diversité des opinions ne doit jamais aliéner les cœurs; que l'estime et l'amitié peuvent se soutenir au milieu

1. Il n'y a aucun rapport entre ces idées; la prose a autant d'élégance que les vers, quoique l'élégance puisse n'y pas être la même. Si les vers en manquent, ils ne deviennent pas par là de la prose mesurée; ce sont de mauvais vers et voilà tout. Ajoutons que l'élégance disparaît souvent sous des qualités plus saillantes, comme la grandeur, la véhémence, etc. Lamotte n'a pas toujours compris cela; il prend souvent l'élégance comme si cette qualité du style emportait toutes les autres. Voyez, sur ce point, le *Cours supérieur de grammaire*, t. II, liv. IV.

même de la contradiction; et qu'il faut que les disputes des gens de lettres ressemblent à ces conversations animées, où, après des avis différents, et soutenus, de part et d'autre, avec toute la vivacité qui en fait le charme, on se sépare en s'embrassant, et souvent plus amis que si l'on avait été froidement d'accord [1].*

1. Bel exemple de modération donné par Lamotte, et digne à tous égards d'être présenté comme un modèle aux gens de lettres que des opinions diverses entraînent sur le terrain de la polémique. Mais il sera toujours plus facile de le louer que de l'imiter.

POÉSIE DRAMATIQUE.

XI.

DISCOURS SUR LA TRAGÉDIE.

(Tome IV, p. 1 à 22.)

Nous avons quatre tragédies de Lamotte : les *Machabées*, représentés en 1721 ; *Romulus*, en 1722 ; *Inès de Castro*, en 1723 ; *Œdipe*, en 1726. En imprimant ces pièces, il ajouta au devant de chacune d'elles un discours servant de préface, et mit avant tous les autres le discours préliminaire qui suit, où l'on trouvera le plan général qu'il a voulu y suivre, et l'ordre des idées qu'il y a fait entrer. Je n'ajoute ici qu'une observation, c'est que le quatrième discours, celui qui fut fait à l'occasion d'*Œdipe*, ayant pour objet la versification, il était naturel de le placer, comme nous l'avons fait, dans la première section de notre ouvrage, et de réserver, pour la partie de la poésie dramatique, ceux-là seuls qui traitent véritablement du théâtre.

On ne saurait si peu réussir qu'on n'excite beaucoup d'envie[1]; et l'accueil que le public a fait à mes différents ouvrages m'a valu des adversaires plus animés et plus opiniâtres que la faiblesse de mes talents ne m'eût permis de le prévoir. Non contents de me reprocher des fautes d'écrivain, ils ont encore voulu sonder mon cœur, et ils ont cherché à me convaincre d'une présomption que je trouverais plus ridicule qu'ils ne s'efforcent de la rendre odieuse.

Comme j'ai travaillé dans plusieurs genres, et que j'ai fait des réflexions sur ces genres à mesure que je m'y suis essayé, ils en ont conclu de concert que je prétendais, sur toutes les

1. Singulière manie de voir des envieux dans ceux qui nous critiquent ! Cela ne prouve-t-il pas que la modestie de Lamotte n'était pas aussi complète qu'il le disait?

matières d'esprit, me donner en même temps pour législateur et pour modèle : imputation grossière et plus digne de risée que de créance[1]. *

Voici aujourd'hui des réflexions sur la tragédie ; je me promets encore d'en donner sur la comédie, sur l'opéra, etc.[2], tout cela, sans doute, ne paraît pas un bon moyen de leur imposer silence. Il faut donc répondre une bonne fois à une accusation si grave, et en abandonnant au public le jugement des ouvrages, l'instruire naïvement des vrais motifs qui me les ont fait faire. Il ne lui importe pas de le savoir ; mais il m'importe beaucoup de ne lui paraître pas digne de son mépris par un orgueil extravagant.

Les circonstances m'ont déterminé successivement à plusieurs genres ; et quelquefois par lassitude d'une même carrière, je m'en suis ouvert de nouvelles, où je ne me proposais d'autre prix que mon propre amusement. Mais, dans tout ce que j'ai tenté, qu'on ne croie pas que mon ambition, encore moins mon espérance, ait jamais été de surpasser, ni même d'égaler les grands maîtres ; il m'a toujours paru assez honorable de pouvoir marcher après eux dans l'ordre des écrivains qui, pour n'être pas excellents, ne sont pas pourtant sans mérite : car en vérité c'est une exagération trop poétique que le sentiment de M. Despréaux en matière de poésie et d'éloquence. *

Et sur ce mont sacré
Qui ne monte au sommet tombe au plus bas degré.

M. Despréaux aurait-il voulu dire de lui-même qu'il était au

1. L'opinion générale est vraie en ce point. Lamotte la conteste, parce qu'il veut écarter l'accusation de présomption ; mais que l'on s'examine sévèrement soi-même, et tout artiste qui dogmatise sur les arts reconnaîtra qu'au fond il vante sa propre manière. Qu'il soit, lorsqu'il parle ainsi, convaincu de la vérité de ce qu'il dit ; qu'il oublie même, jusqu'à un certain point, ce qu'il a fait, je ne le nie pas ; mais, assurément, ce sont ses propres œuvres qu'il a en vue, quand il trace ses règles, et il se donne ainsi, à bon escient ou à son insu, pour législateur et pour modèle. Le procédé de Lamotte est devenu si commun de nos jours, que personne ne peut plus s'y méprendre.

2. Lamotte n'a pas pu tenir sa parole ; il n'y a peut-être pas beaucoup à le regretter. Ses paradoxes seraient certainement retombés dans ceux qu'il a faits à l'occasion des autres genres de poésie.

sommet, et, ne le voulant pas dire, en aurait-il laissé conclure qu'il était donc au plus bas degré? Il faut que les hommes aiment bien les excès, puisque celui-ci est presque passé en proverbe [1].

Il en est de la poésie et de l'éloquence, comme de la peinture et de tous les autres objets de l'esprit et de l'art humain; les génies supérieurs, qui même ne sont pas entre eux du même ordre, les portent à un degré de perfection où les autres ne peuvent atteindre; mais des génies moins étendus et moins heureux ne laissent pas d'avoir encore leurs ressources et leurs grâces particulières : ils demeurent, je ne dirai pas médiocres, puisqu'on attache à ce mot une raison de rebut; je dis qu'ils demeurent bons, malgré l'excellence des premiers; et s'ils n'ont pas de part à l'admiration, du moins ne sont-ils pas exclus de l'estime [2].

Voici, ce me semble, une preuve de ma pensée. Le plus grand génie, dans quelque genre que ce soit, n'est pas toujours égal à lui-même. Or dira-t-on qu'il* rampe quand il n'est pas dans son plus grand effort; et si l'on avoue qu'il est encore bon dans les endroits où il étonne moins, pourquoi ne le dira-t-on pas des auteurs qui n'atteignent, pour ainsi dire, qu'à ces secondes beautés? Fallait-il siffler Eschine, parce qu'il y avait un Démosthène? et ne lira-t-on ni Ovide, ni Lucain, parce qu'il y a un Virgile? Je ne me tiendrai donc pas avili de n'être ni Quinault, ni La Fontaine, ni Corneille, ni Racine, pourvu qu'on puisse reconnaître du moins que je suis de leur école. En ne pensant pas plus avantageusement de moi, je ne fais sans doute que me rendre justice; mais j'en avertis les plus grands génies, il leur siérait bien encore de n'être pas si sûrs de leur supériorité; il n'y a pas de comparaison entre ces deux

1. Il n'y a ici qu'une erreur. La poésie ne présente pas plus que la haute éloquence un sens rigoureux. *Monter au sommet du Parnasse* ne veut pas dire *être absolument le plus grand des poëtes*, cela signifie *être parmi les poëtes remarquables*. Boileau alors a parfaitement raison; les poëtes qu'on ne remarque pas, auxquels on ne fait nulle attention, sont pour nous comme étant au plus bas degré. Cela n'empêche pas leur mérite, sans doute, pour qui les étudie; mais le public, le vrai public ne les connaît pas.

2. Cela est juste, mais ne contredit en rien les vers de Boileau, qui, poétiquement, font entendre exactement la même idée.

méprises, de se croire meilleur ou moins bon que l'on n'est: la première excite l'indignation du public, mais il fait toujours de la seconde un nouveau mérite à l'auteur[1].

A l'égard des réflexions que j'ai faites sur les genres où je me suis exercé, il s'en faut bien encore que j'aie prétendu par là m'ériger en législateur. Sans aspirer à des titres si fastueux, il est naturel de bien considérer la carrière où l'on veut courir, pour y mesurer plus sûrement * ses forces. Il faut étudier l'objet qu'on se propose, chercher dans les choses et dans le rapport qu'elles ont avec la nature de notre esprit leurs convenances particulières, en un mot se faire un art et des principes qui puissent éclairer notre travail[2].

La plupart de ceux qui ont excellé dans quelque genre, y ont été entraînés par abondance de talent et de goût; ils en ont atteint la perfection par instinct, je veux dire par un jugement confus et presque de simple sentiment, plutôt que par des réflexions précises et approfondies. Il est vrai qu'en cela ils nous ont donné mieux que des règles, puisqu'ils nous ont procuré le plaisir qui doit être le but des règles; mais il est vrai aussi qu'ils ne nous ont pas assez éclairés sur la cause de notre plaisir, qui, une fois bien connue, nous aiderait à inventer à notre tour de semblables beautés, non pas en les comparant servilement aux leurs, mais en les puisant dans la même source, bien certains qu'une même cause doit produire les mêmes effets.

Ces écrivains, tout excellents qu'ils sont, n'auraient pu nous éclairer sur leurs propres beautés, ils sentaient et ne raisonnaient guère[3]. Mais d'où vient le silence de ceux qui l'auraient pu?

1. Tout cela est très-juste et fort inutile, car personne n'en a jamais douté; d'ailleurs Lamotte prend trop de soin de se justifier. L'excellence ou la faiblesse de ses pièces ne fait rien à celle de ses jugements. Quand il donne ceux-ci, il veut qu'on les prenne et qu'on les examine en eux-mêmes; ses autres ouvrages, bons ou mauvais, n'y font rien du tout.

2. Pure question de mots. Ce que Lamotte avoue avoir fait, c'est précisément ce qu'on exprime en disant qu'il *s'érige en législateur*. Il repousse le terme, soit; il propose du moins des règles ou lois qui formeront, selon lui, une sorte de code poétique. C'est tout ce qu'on a voulu dire.

3. Il y a ici une distinction bien importante et que nous avons faite plusieurs fois. Les artistes, en effet, sentent beaucoup mieux qu'ils n'analysent. Les phi-

Dirait-on* qu'ils n'ont voulu réfléchir que pour eux? qu'ils ont craint peut-être qu'en nous donnant des leçons trop utiles et trop fécondes, ils ne trouvassent trop tôt des rivaux dans leurs disciples? et qu'ils ont voulu, pour ainsi dire, que leur art fût un secret entre eux et les muses? Les hommes quelquefois sont si follement avides de gloire qu'il ne leur suffirait pas d'être inventeurs, ils voudraient encore être uniques; mais non, sans leur attribuer un motif si odieux, j'aime mieux croire que l'exécution a emporté tout leur loisir et qu'il ne leur en est pas resté pour les réflexions[1].

Quoi qu'il en soit, je n'ai pas voulu me livrer en aveugle à la poésie. J'ai réfléchi surtout selon ma portée; j'ai voulu même écrire et ranger ce que je pensais, dès que j'ai cru penser quelque chose de raisonnable : car, si l'on y prend garde, on n'a jamais bien achevé de penser si l'on n'est parvenu à s'expliquer bien nettement. On est confus pour soi tant qu'on l'est pour les autres.

C'est donc pour m'instruire moi-même que j'ai écrit; et, sans me flatter d'avoir toujours bien rencontré, c'est assez qu'il y ait quelquefois de la vérité et de l'ordre dans mes idées pour avoir dû les soumettre au public, afin d'apprendre * de lui-même en quoi j'aurais tort ou raison[2].

Me voila naïvement tel que je suis; et, si l'on me fait la justice de m'en croire, je ne crains plus qu'on impute à un orgueil insensé ni mes différents genres de poésie, ni mes essais de raisonnement : car, je le sens bien, ce n'est qu'essai; et je ne doute pas que si des esprits supérieurs voulaient creuser les

losophes, de leur côté, analysent beaucoup mieux qu'ils ne sentent. Ce qu'il y a de plus curieux ici, c'est que notre auteur, qui trouvait si bien le défaut des artistes, n'ait jamais pu reconnaître, malgré ce qu'on a pu lui dire, sa propre inhabileté à sentir le beau dans les arts, particulièrement dans la poésie.

1. On est étonné, quand on pense aux trois discours de Corneille et à ses examens de ses pièces, qu'aucune exception ne soit faite en sa faveur. Ses observations ont, il faut l'avouer, plus de valeur, sans comparaison, que celles de Lamotte. Comment donc celui-ci les passe-t-il sous silence?

2. Tout cela est fort agréablement dit; mais cela n'est pas vrai. Quiconque fait et imprime un ouvrage original, le fait pour le public et non pour soi-même. Lamotte, à qui ses propres cahiers suffiraient, dit-il, exagère ici la modestie. Rabattons-en quelque chose, beaucoup même, si nous voulons être dans la vérité

matières que j'ai traitées, on n'y découvrît tout une autre profondeur.

Si l'on s'en était tenu à m'accuser de vanité, je crois franchement qu'on aurait eu raison, car je distingue la vanité de l'orgueil : j'entends par *orgueil* une haute opinion de son propre mérite et de sa supériorité sur les autres ; j'entends par *vanité* l'envie d'occuper les hommes de soi et de ses talents, et la préférence de cette opinion étrangère à la réalité même du mérite. L'orgueilleux insulte aux autres hommes, puisqu'il se met au-dessus d'eux ; le vain, au contraire, les flatte en quelque sorte, puisqu'il les regarde comme ses juges et qu'il n'ambitionne que leurs suffrages [1].

Je dis donc qu'on aurait eu raison de m'accuser de vanité, et je soutiens que tout homme qui donne au public des ouvrages de bel esprit, en est convaincu * par le fait même : car quel motif pourrait avoir un auteur quand il imprime des ouvrages purement ingénieux, si ce n'est de faire avouer à ses lecteurs qu'il a de l'esprit et des talents. Si son but n'eût été que de s'amuser, il ne produirait pas l'ouvrage au grand jour, et il n'irait pas subir l'examen de mille gens qui ne pensaient point à lui. Dès qu'il le fait, on peut dire qu'il prend qualité lui-même, qu'il se donne pour un homme de talent, et qu'il demande au public qu'il ait à le reconnaître pour tel [2].

Il n'en est pas de même de ceux qui, engagés dans quelque profession nécessaire à la société, travaillent pour s'acquitter de leur ministère. Quelque esprit, quelque talent qu'ils déploient, on ne saurait les convaincre de vanité, puisqu'ils peuvent en cela ne songer qu'à remplir leur devoir et non pas à devenir célèbres ; mais ceux qui, si j'ose m'exprimer ainsi, sont comme hors-d'œuvre dans la république, et qui n'ont d'autre affaire que de présenter au loisir des autres des ouvrages d'imagination, ceux-là n'ont assurément d'autre but que les applaudissements et les louanges ; et c'est ce but,

1. Lamotte est ici parfaitement sincère, et louable par conséquent ; et c'est ce qui prouve que nous ne nous trompions pas tout à l'heure. Quant à sa distinction entre l'*orgueil* et la *vanité*, quoique vraie en partie, elle prouve bien qu'il ne dispute ici que sur les mots.

2. Confirmation de ce que nous avons dit précédemment.

dès qu'il n'est pas subordonné au devoir, que j'appelle la *vanité.*

Ce n'est donc pas un reproche à faire* à un poëte que la vanité ; cela s'en va sans dire, et il faut bien nous la pardonner, si l'on veut tirer de nous quelque chose. Au fond elle n'est pas si mauvaise, humainement parlant : elle soutient bien des veilles, elle enfante bien des travaux ; et en attendant que nous devenions plus solides dans nos motifs, il n'y faut pas regarder de si près, de peur d'y perdre ce qu'elle nous vaut tous les jours ou d'utile ou d'agréable.

Je ne nie pas que les poëtes ne joignent d'ordinaire beaucoup d'orgueil à leur vanité. Ils ont une estime démesurée de leur art; et, posant d'abord en principe que le chef-d'œuvre de l'esprit leur appartient, ils ne sont plus en peine que de savoir à quel genre de poésie il faut le fixer. Les uns soutiennent que c'est au poëme épique; les autres à la tragédie; d'autres à la comédie, etc.; et au milieu des raisons spécieuses dont ils appuyent leur sentiment, chacun a encore sa raison secrète et démonstrative : c'est qu'il a travaillé dans le genre dont il prend les intérêts; et se flattant d'y avoir pleinement réussi, il veut prouver indirectement qu'il a fait le chef-d'œuvre dont il est question [1].

En vérité ces prétentions font pitié. Tous ces ouvrages demandent sans doute* beaucoup de talent ; mais quand on songe à quel prix on les cultive et on les perfectionne ; quand on considère qu'il faut tourner tout son esprit de ce côté-là, qu'il faut se résoudre à ignorer la plupart des autres choses quand on veut exceller dans une seule, le moyen de s'enorgueillir des progrès qu'on y peut faire ! Nous sentons toujours notre impuissance de tant de côtés, que si nous étions raisonnables, nous serions encore modestes au milieu des plus grands succès [2].

1. On ne peut mieux démontrer la vérité des remarques que nous faisions au commencement de ce discours; et alors pourquoi Lamotte se défendait-il tout à l'heure d'un air si pénétré d'avoir les sentiments qu'il reconnaît ici.

2. Sans doute cela serait très-moral et fort à désirer ; mais enfin il en est autrement. Prenons les hommes tels qu'ils sont, et raisonnons d'après leurs idées, non d'après les nôtres.

On voit à présent dans quel esprit je donne mes réflexions sur la tragédie, et je n'ai qu'à rendre compte de la manière dont je m'y prends.

J'ai choisi mes pièces pour l'occasion de mes pensées. Il était naturel que je songeasse à défendre contre de fausses critiques ce que je puis avoir fait d'heureux; mais j'avoue aussi mes fautes, même celles qu'on n'a pas reprises, dès que je les reconnais ou seulement que je les soupçonne. Je n'affecte en cela ni modestie, ni fierté, je ne me propose que d'être vrai. Qui avoue une faute la répare, et qui ne l'avoue pas la renouvelle autant de fois qu'il la soutient[1].

D'ailleurs, comme je m'étends sur toutes les parties de l'art, et que dans ces différentes parties je cherche d'où naissent les beautés et les défauts, j'appuie toujours mes conjectures par des exemples, et je ne les prends presque jamais que de Corneille et de Racine, aussi bien pour avertir de ce qu'il faut éviter que de ce qui doit servir de modèle.

A l'égard de mes justifications personnelles, j'ai cru que, loin de produire un mauvais effet, elles ôteraient de l'ouvrage la sécheresse d'une dissertation purement dogmatique. Toutes choses égales, il y a plus de plaisir à entendre un auteur parler en son nom, et avec quelque intérêt, qu'à suivre un arrangement méthodique de principes et de conséquences : il semble qu'on soit en compagnie et que l'on converse quand un auteur nous parle de lui-même, qu'il nous rend compte de ses mouvements et de ses idées, comme pour nous en faire juges[2]; on dispute en quelque sorte avec lui : au lieu qu'on n'a qu'un livre devant les yeux, quand, sous prétexte de modestie, l'écrivain nous expose ses raisonnements sans y prendre part. Il peut

1. Tout cela est spirituellement dit, mais repose sur cette erreur capitale que quand, dans les beaux-arts, un défaut frappe le public, on peut, à l'aide d'un raisonnement, montrer que ce n'est pas un défaut. On a été choqué de quelques parties des ouvrages de Lamotte, on s'y est peut-être ennuyé; il trouve *naturel de se défendre*. Contre quoi, je vous prie? contre le sentiment qu'on a éprouvé. Mais le sentiment est tout dans l'appréciation des arts; et le raisonnement qui le veut détruire est un raisonnement qui n'a pas le sens commun.

2. Cela est plus vrai dans l'examen d'une pièce que dans une thèse générale où la vanité personnelle a trop à s'étendre.

bien communiquer autant de lumières; mais il excitera moins de sentiment. Ne serait-ce pas en partie pour cela que Charron fait beaucoup moins de plaisir que Montaigne, quoiqu'ils aient traité tous les deux les mêmes matières, et à peu près du même style[1]?* Et n'est-ce pas aussi pourquoi bien des gens se plaisent plus à lire des mémoires personnels qu'une histoire indirecte?

Si j'ai choisi presque tous mes exemples dans Corneille et dans Racine, deux raisons m'ont déterminé à cette conduite.

L'une que, quand on ne remarque que les fautes des auteurs subalternes, on ne fait pas assez sentir combien il est aisé d'y tomber, au lieu qu'on est tout autrement en garde quand on voit que les plus grands génies n'en sont pas exempts; ajoutez qu'on n'est point surpris des défauts des premiers, puisqu'on doit naturellement s'y attendre, au lieu que ceux des seconds nous causent une surprise doublement intéressante, et par la seule curiosité, et parce qu'elle dédommage notre amour-propre trop humilié de leur perfection.

La seconde raison, c'est qu'il fallait puiser mes exemples dans des ouvrages très-présents au public, et qui me dispensassent d'un détail ennuyeux, pour mettre le lecteur au fait. Je ne serais jamais parvenu à me faire entendre si, par égard pour les grands maîtres, je n'avais fait mes applications qu'à des auteurs ignorés. Il aurait fallu quelquefois détailler toute une tragédie pour faire sentir le* défaut d'un seul endroit; encore le peu d'intérêt qu'on y aurait pris m'aurait-il tenu lieu d'obscurité; mais le public voit tous les jours les pièces de Corneille et de Racine. Un seul nom peint un caractère; un fait en rappelle plusieurs autres; et je me ferai mieux entendre à demi-mot, en parlant d'eux, que je ne ferais par de longues expositions sur des auteurs moins connus ou déjà tombés dans l'oubli[2].

Oserai-je dire encore un mot sur le respect dû aux grands génies? Il y a là, comme dans les meilleures choses, un excès à

1. Le style de ces deux hommes est loin d'être le même. C'est, au contraire, ce qui fait leur grande différence, et non la raison abstraite qui est donnée ici.

2. Toutes ces réflexions sont très-fines et très-justes; mais celui qui compte plus sur un seul nom célèbre que sur tant d'autres tombés dans l'oubli, malgré tout leur mérite, doit comprendre enfin le vers de Boileau, qu'il critiquait si pesamment au début de ce discours.

craindre : il ne faut pas pousser l'admiration pour eux jusqu'à n'oser porter les yeux sur leurs défauts; car ils ne sont pas grands d'une perfection absolue, mais seulement d'une perfection relative, qui consiste dans le grand nombre des beautés et dans la rareté des défauts, par rapport à d'autres écrivains. La surprise de leurs beautés fréquentes nous porte d'abord à les croire infaillibles; mais, si nous allions jusque-là, ils deviendraient aussi propres à nous corrompre le goût qu'à le former, puisque nous les imiterions avec autant de confiance où ils se trompent, que dans les endroits où ils sont le plus heureux. Il faut donc, en les admirant même, conserver toujours* la liberté de son jugement, et songer que tout lecteur est leur juge naturel. Car enfin, pourquoi sont-ils grands, et quel est leur titre, si ce n'est le plaisir qu'ils nous font? Or, si c'est notre plaisir qui décide des beaux endroits, pourquoi n'écouterions-nous pas nos répugnances sur les autres[1] ? J'avoue qu'alors il faut se défier de soi-même, et ne pas prononcer légèrement; mais dès que l'on découvre la raison de ce qui blesse, il faut oser la dire avec modestie, et ne pas croire que ce soit manquer de respect au plus grand homme que de remarquer qu'il a failli[2].

Je n'ai pas cité les auteurs vivants, non pas qu'il n'y eût eu de grandes beautés à relever, et que je n'eusse été ravi de leur en faire honneur; mais il y aurait eu aussi des défauts à reprendre, et peut-être la plupart m'auraient trouvé trop mesuré dans les louanges et trop exagéré dans les critiques. Tel même ne m'aurait pas pardonné d'avoir été moins loué qu'un autre. La sensibilité poétique est bien délicate. Il est difficile de parler des vivants à leur gré, au lieu que les morts sont dévoués à notre instruction, sans aucun inconvénient à leur égard : plus de crainte des censures, plus de délicatesse sur les préférences; et c'est* un grand soulagement pour un critique de n'avoir que la vérité et non plus les personnes à ménager.

Quoique ce ne soient ici que des discours séparés, faits chacun à l'occasion d'une seule tragédie, je n'ai pas laissé de ménager

1. Analyse très-fine et très-bien fondée; le plaisir que nous font les beaux-arts est en effet l'origine première et infaillible de tous nos jugements.

2. Excellents principes, que tout le monde se fera honneur de partager.

aux matières à peu près le même arrangement que je leur aurais donné dans un traité plus régulier[1].

Dans le premier, je m'arrête au choix de l'action, à l'amour, qu'on trouve trop dominant dans nos tragédies; aux bornes de l'invention, aux grandes règles des unités, qu'il me semble qu'on a jugées jusqu'ici trop fondamentales, et enfin à ce qui constitue le vrai mérite de la versification.

Dans le second, après avoir parlé de la simplicité et de la multiplicité des incidents, je descends aux différentes parties de la tragédie, à l'exposition, aux situations, aux caractères et à tout ce qui y touche de plus près.

Dans le troisième, j'entre encore dans des détails particuliers. J'y parle de l'artifice de la conduite, des confidents, des monologues, et j'y examine les conditions d'un bon dialogue par rapport au poëme dramatique.

Dans le quatrième enfin, après quelques remarques sur l'*OEdipe*, j'établis que* la versification n'est pas nécessaire à la tragédie, et qu'il y aurait à gagner pour le public d'en dispenser ceux qui, avec une belle imagination, n'auraient ni l'habitude, ni le talent des vers; à quoi j'ajoute un nouveau discours sur les vers mêmes, et sur le degré de poésie qui convient à la tragédie[2].

Je conclus tout cela par une ode en prose, où, avec toute l'audace poétique dont je suis capable, et sans dissimuler les avantages des vers; je prétends montrer que tous les genres sont du ressort de la libre éloquence, et qu'elle suffit par elle-même aux fictions les plus hardies et à toutes les imitations qu'on n'ose tenter qu'en vers[3].

Ainsi, sans m'assujettir scrupuleusement à la marche didactique, j'ai tâché d'en retenir l'avantage essentiel, qui est de passer du général au particulier et d'ajouter aux idées la force et la grâce de l'enchaînement.

Je demande ici aux lecteurs une grâce que la plupart ne

1. Il importe de ne pas perdre de vue le plan que Lamotte se trace ici, et qu'on retrouvera exécuté dans les discours qui vont suivre. J'aurai soin, du reste, de le rappeler.

2. Ce discours est la *Réponse à M. de Voltaire* insérée sous le n° IV, p. 50 et suiv.

3. Pour cette ode et ce qui s'y rattache, voyez le n° III, p. 28.

m'accorderont pas, tant elle leur coûte, c'est de ne me condamner décisivement sur rien qu'ils n'aient tout lu. Si je leur laisse quelque difficulté en un endroit, j'espère la lever en un autre. Un auteur ne peut pas dire tout à la fois; et cependant on le juge souvent d'abord* comme s'il avait tout dit; après quoi on a peine à revenir de ses préventions, quelque éclaircissement qui survienne[1].

Au reste, mes réflexions, en les supposant même judicieuses, ne seraient encore qu'un faible secours pour ceux qui voudraient se donner à la tragédie. Il est pour eux une école plus sûre où je les renvoie, c'est le théâtre même : c'est là qu'il faut étudier ce qui plaît et ce qui doit plaire; et comme l'art, pour parler poétiquement, est le fils de l'expérience, chacun aussi ne parvient à se rendre l'art propre en quelque façon, qu'à proportion de son expérience particulière.

Les représentations des tragédies ont, pour former de bons disciples, trois grands avantages sur les traités.

Le premier : elles mettent sous les yeux ce que les autres ne présentent qu'à l'esprit, et elles convainquent par sentiment de ce qu'ils ne font que persuader par raison.

Le second : les réflexions que nous faisons nous-mêmes sont tout autrement profondes et durables que celles qu'on nous fait faire : comme elles sont notre ouvrage, elles nous sont aussi plus chères; et, de cela même, elles nous demeurent plus présentes.

Le troisième : les exemples sont multipliés* au théâtre, au lieu qu'ils sont nécessairement rares dans les traités; dans les cas à peu près égaux, on remarque des différences fines qu'une dissertation confond sous des vues générales, et enfin des réflexions mille fois renouvelées sans contention d'esprit, et même avec agrément, il se forme en nous des principes habituels, qui s'appliquent d'eux-mêmes à nos idées, et qui nous les font rejeter

1. La demande de Lamotte est juste, avec cette restriction cependant qu'il y a des pensées absolument fausses qu'on fait bien de rejeter tout de suite et sans attendre aucune explication ultérieure. Je dois faire cette remarque, sans laquelle il semblerait que le système entier des notes ajoutées ici est à rejeter, puisqu'elles sont faites à propos de diverses pensées, et non pas résumées à la fin du discours.

ou adopter avec autant de promptitude que de confiance. A génie égal, n'attendez pas les mêmes succès d'un homme qui, sans sortir de son cabinet, ne se serait formé que sur la lecture des tragédies et des traités faits sur cette matière, que d'un autre qui, assidu au théâtre, y aurait étudié et senti par lui-même toutes les impressions que l'art y peut produire.

Il y a des poëtes dramatiques engagés dans des sociétés qui ne leur permettent pas l'étude du théâtre[1]; ils n'ont, pour s'éclairer, que des *Arts poétiques* et la lecture des pièces célèbres; ils peuvent bien, avec ce secours, faire des ouvrages où l'on connaîtra de l'invention, de la force et tous les talents nécessaires; mais fussent-ils, pour le fond du génie, des Corneilles et des Racines, comme je le crois de quelques-uns, les connaisseurs sentiront toujours, à certains défauts, et même à des* régularités superstitieuses, qu'il leur manque l'expérience de la représentation. C'est là qu'ils auraient appris qu'il y a encore des sources d'ennui dans un arrangement raisonnable; qu'on peut avoir de quoi se justifier sans avoir assez de quoi plaire; et que, en un mot, il y a, pour l'effet total d'un ouvrage, mille petites attentions à faire, qui, toutes prises ensemble, ne sont pas moins importantes que les grandes règles[2].

Veut-on un moment se faire une juste idée de la force des règles et de celle de l'usage? il ne faut que penser à cette politesse délicate qui règne entre les gens d'un certain ordre. Jetez dans le monde un homme qui n'y serait préparé que par de belles leçons de savoir-vivre : n'y serait-il pas tout à fait étranger, en comparaison de celui qui, sans autre étude, l'aura fréquenté longtemps? L'habitude ne lui fera-t-elle pas discerner d'un coup d'œil mille convenances que le premier n'apercevra qu'après avoir essuyé plus d'une fois le ridicule de s'y méprendre? Il en est ainsi de tout; et on ne prend jamais bien ses mesures que sur le terrain même.

Je crois donc que l'étude du théâtre, par la représentation

1. Il s'agit peut-être ici des Jésuites, et en particulier du P. Porée.

2. Toutes ces observations sur la nécessité de la pratique et de l'expérience sont celles d'un philosophe très-exercé et qui voit bien les choses. On est seulement étonné que Lamotte, après cela, mette toujours en première ligne le raisonnement abstrait pour juger les œuvres d'art.

même des pièces, est le moyen le plus propre pour mettre un auteur en état de bien faire; mais quand* un ouvrage est fait, il s'agit d'un aussi bon moyen de le perfectionner : c'est, à mon sens, de l'essayer sur beaucoup d'auditeurs, avant que de l'exposer au public, et de consulter de bonne foi l'impression qu'il fait sur eux, pour en apprendre à peu près au juste en quoi et à quel point on a réussi[1].

Car j'oserai n'être pas du sentiment d'Horace, qui veut qu'on laisse reposer son ouvrage pendant un nombre d'années pour y revenir ensuite avec une nouvelle attention. Peu d'écrivains, sans doute, ont éprouvé cette méthode; l'amour de la gloire qui fait écrire est trop impatient pour se résoudre à de si longs délais; mais je doute encore que ceux qui l'auraient suivie s'en fussent bien trouvés, surtout pour les ouvrages de génie.

En perdant trop longtemps notre ouvrage de vue, nous perdrions aussi le goût et le feu qui nous le faisaient entreprendre; et ce serait à recommencer pour faire renaître en nous l'intérêt que nous y prenions en le travaillant. Le mal est que cette vivacité, cette chaleur ne sont pas à notre ordre; nous pouvons bien appeler de froides réflexions, mais non pas ce sentiment nécessaire pour échauffer notre imagination, sans laquelle le jugement n'a rien à faire en matière de bel esprit. *

Il faut, pour bien corriger un ouvrage, profiter du temps où l'esprit est encore en mouvement sur tout ce qu'on y peint et ce qu'on y traite, et où, pour ainsi dire, il tient encore le fil de toutes ses démarches. Ce temps-là passé, on n'est plus le même homme à cet égard; et je crains fort qu'on ne sentît deux mains dans un ouvrage *retouché* ainsi après de longues années[2]; j'entends néanmoins, par retouché, des changements considérables : car j'avoue que de petites corrections ne seraient pas

1. Nous voilà tous d'accord; mais alors, à quoi tendent les dissertations contre ce que le sentiment public approuve ou rejette ?

2. Il y a du vrai dans ces observations; mais le conseil d'Horace (*Ars poet.*, v. 388) ne doit pas être pris à la lettre : il est donné dans le sens où Quintilien dit quelque chose d'approchant, savoir qu'il ne faut pas publier ses ouvrages au moment qui les voit naître, et quand on est sous le charme de la première création. C'est un tort réel chez Lamotte de combattre les opinions des poëtes, non d'après leur sens, mais d'après leurs termes entendus à la rigueur.

sensibles. Le logicien et le grammairien ne se refroidissent pas comme le poëte.

Il y a donc peu de temps à perdre. Quand l'auteur d'une tragédie s'est contenté lui-même, qu'il ne trouve plus en s'examinant, ni de reproches à se faire, ni de conseils à se donner, qu'il aille essayer sa pièce sur des oreilles choisies; qu'il la lise sans emphase et sans froideur, en homme qui la sent, mais qui ne s'efforce pas de la faire valoir; par l'emphase, il ôterait à ses auditeurs le courage de l'avertir de ses méprises; par la froideur, il leur en ôterait le moyen, en laissant languir leur attention et leur intérêt; qu'il lise donc d'un ton sensible, mais modéré, et qui ne marque pas l'ivresse de l'amour-propre; qu'il demande à ses auditeurs des * avis sincères; qu'il se prête aux premières critiques de si bonne grâce, qu'il les enhardisse à de nouvelles; qu'il rabatte beaucoup des louanges; et qu'il ne s'en fie là-dessus qu'au ton et à l'air, et non pas aux paroles; qu'il ne compte pour beau que ce qui frappe presque tous les esprits; qu'il regarde comme des défauts certains ce que reprend le plus grand nombre; qu'ensuite, tandis qu'il est en haleine, il revoie son ouvrage selon ces nouveaux éclaircissements, avec cette seule attention qu'il ne doit suivre les avis particuliers qu'autant qu'il les sent; et qu'il doit déférer aux avis généraux contre son sentiment même. J'oserai le dire sur la foi de ma propre expérience, ce concours de lumières étrangères lui peut valoir plus en dix jours que dix années de ses propres réflexions[1]. *

1. Tout cela est juste et bien dit. La seule observation à y ajouter, c'est que, malgré toutes les précautions, il est bien difficile à un auteur de ne pas s'abuser lui-même. Lamotte a certainement fait tout ce qu'il recommande ici; il était bien convaincu qu'il ne s'exagérait pas l'approbation du public; et quel est aujourd'hui le littérateur qui ne juge pas qu'il aurait bien dû ne faire imprimer ni ses odes, ni la plupart de ses idylles, ni trois de ses tragédies?

XII.

DISCOURS A L'OCCASION DES MACHABÉES.

(Tome IV, p. 23 à 68.)

Les *Machabées* eurent d'abord un grand succès. L'auteur avait gardé l'incognito pendant les premières représentations. Chacun crut alors que cette tragédie était un ouvrage posthume de Racine, à qui on attribuait au moins les trois premiers actes. Enfin, on voulut juger par comparaison, et l'examen des vers, disent les *Anecdotes dramatiques*, détruisit le préjugé. Nous avons de la peine à comprendre aujourd'hui une telle erreur. Il n'y a rien, ni dans la composition, ni surtout dans le style, qui rappelle Racine; aussi la pièce est-elle complétement oubliée. Le discours fait à l'occasion de cette tragédie a pour objet, comme l'auteur le déclare dans son Discours préliminaire, le choix de l'action, l'amour et les grandes règles des unités. Il traite aussi de la versification, mais à un point de vue tout spécial, et qui se rapporte à peine au sujet que nous avons vu traité au commencement de ce volume.

Ces discours, comme je l'ai dit, n'ont pas pour but mon apologie; c'est seulement une occasion que je saisis, pour faire sur la tragédie des réflexions qui m'instruisent moi-même, et qui en même temps puissent être de quelque utilité pour les auteurs dramatiques, et de quelque agrément pour les lecteurs. J'irai même sans scrupule jusqu'à la digression, pour peu que quelque avantage m'y détermine.

J'ai passé mes plus belles années sans oser entreprendre une tragédie. J'étais effrayé avec raison du grand nombre de talents qu'exige un pareil ouvrage; de l'invention pour se faire une fable, pour arranger et combiner une action de manière que, intéressante dès le commencement, elle marche toujours par les obstacles mêmes, et qu'elle ajoute de scène en scène à l'émotion qui ne peut guère se soutenir qu'en croissant; de la fécondité et de la force, pour varier les caractères et ne les pas

démentir; de la sensibilité et du choix, pour entrer dans les passions et les peindre; plus que tout, de cette souplesse d'esprit qui vous fait être en quelque façon cinq ou six personnes à la fois, prêtes à penser et à agir différemment selon les situations et les intérêts[1]. Il faut se répondre du moins à quelque degré de tous ces talents pour tenter une tragédie; et, malgré la confiance si naturelle aux poëtes, je n'osais m'en croire assez pour entrer dans la carrière.

En vain avais-je fait une espèce d'apprentissage dans mes opéras, je ne me fiais pas à ces avances : ils ne me paraissaient que des tragédies tronquées, où d'ordinaire la galanterie étouffe le grand, et qui, à l'égard du style, doivent être, pour l'avantage de la musique, bien plus près du madrigal que du pathétique soutenu de la tragédie. *

D'ailleurs, je m'en suis tenu le plus souvent à des ouvrages d'une courte étendue, qui ne demandent pour l'invention qu'un premier effort de génie, dont l'imagination embrasse aisément les parties différentes, où l'on s'anime par l'espérance de voir bientôt la fin du travail, et qui pour le plaisir de les avoir achevés, sans qu'il en ait coûté beaucoup, redonnent, à la faveur de quelque repos, et du courage et de la force pour songer à d'autres. C'est ainsi que se multiplient jusqu'à remplir des volumes, de petites pièces, qui, pour le grand nombre, ont demandé du temps, mais dont chacune n'a coûté que de faibles efforts.

Quelquefois j'étais frappé au théâtre des tableaux des grands maîtres : ils échauffaient mon émulation; et je formais déjà quelque projet de marcher sur leurs traces : la chaleur qu'ils me communiquaient me donnait quelques moments d'enthousiasme, et je me sentais grand de mon admiration pour eux : si j'apercevais quelque faute ou quelque faiblesse (car où n'y en a-t-il point?), je ne désespérais pas de les éviter : et j'en oubliais[2] presque que ce ne serait rien, si je n'atteignais d'ailleurs à

1. Cette énumération des difficultés de la tragédie est très-juste; mais il y en a une plus grande et que Lamotte oublie, c'est celle qui ne s'enseigne pas, et qui consiste à trouver, à combiner et à exprimer ce que personne n'a trouvé, ni combiné ni exprimé avant nous.

2. *J'en oubliais*, c'est-à-dire *j'oubliais par là*.

leurs beautés; enfin je les étudiais attentivement, et je me faisais des principes de leurs exemples. * Tout cela soutenait mon courage, tant que j'avais le plaisir de les entendre; mais à peine revenu de cette ivresse, je sentais de nouveau toute mon insuffisance. J'avais beau rêver à quelque plan, rien ne s'arrangeait à mon gré : ou je retombais dans des desseins rebattus, ou les circonstances me manquaient pour remplir mon action. Partout de la ressemblance ou du vide; et enfin découragé, humilié de mes vains efforts, il en fallait revenir à mes petits ouvrages; bien résolu d'attendre pour chausser le cothurne qu'une action théâtrale me frappât par sa singularité et par sa grandeur, et que j'y pusse trouver tous mes avantages pour un heureux arrangement.

Du choix de l'action. — Enfin je sentis un jour dans le sacrifice de la mère des Machabées, les conditions que je cherchais : la nouveauté de l'action au théâtre : car qu'y a-t-il qui ressemble à la situation d'une mère si tendre, et cependant aussi vive pour exhorter son fils à la mort, qu'elle aurait pu l'être naturellement pour le sauver? la grandeur de l'action : car qu'y a-t-il de plus grand, que de vaincre les plus forts instincts de la nature, et de sacrifier un bien qu'on voudrait, s'il était possible, racheter de sa propre vie? A cela se joignit * pour me déterminer, le bonheur d'imaginer des circonstances propres à étendre l'action, en la rendant en même temps plus grande et plus pathétique.

Un auteur attentif à prendre ses avantages ne saurait être trop soigneux de la nouveauté, ni trop en garde pour ne s'y pas méprendre. L'histoire est pleine de traits frappants, qui invitent d'abord à les mettre sur la scène; mais, quand on y regarde de près, la plupart se ressemblent les uns aux autres, du moins par ce qu'il y a de dominant; et quand on choisit ainsi un sujet sur une première apparence, on court risque de retomber dans des desseins ordinaires, et de n'avoir qu'à répéter sous de nouveaux noms des périls, des passions et des intérêts déjà maniés [1].

1. Il semblerait que le choix de l'action a une certaine importance d'après l'action même. Au théâtre, les actions ne valent que par la manière dont elles

De là par réminiscence, ou même par bon esprit, on va redire des choses que les mêmes circonstances ont fait dire à d'autres : au lieu qu'en s'assurant mieux de la nouveauté de sa matière, on s'ouvrirait par là une source féconde de nouvelles pensées et de nouveaux sentiments. Il faut souvent moins d'esprit pour soutenir par des choses neuves un fond original qui les indique de lui-même, qu'il n'en faudrait pour déguiser seulement une matière usée. *

Pour la grandeur d'une action, voici les idées que je m'en suis faites. Je pense qu'elle doit se mesurer à l'importance des sacrifices et à la force des motifs qui engagent à les faire. On croirait d'abord que le courage serait d'autant plus digne d'admiration, qu'il se résout à un plus grand mal pour un plus petit avantage; mais il n'en est pas ainsi. Nous voulons de l'ordre et de la raison partout, quand nous sommes hors d'intérêt; et le courage ne nous paraîtrait qu'aveuglement et folie, s'il n'était appuyé sur des raisons proportionnées à ce qu'il souffre ou à ce qu'il ose.

Ainsi les héros qui s'immolent pour leur patrie sont sûrs de notre admiration, parce que, au jugement de la raison, le bonheur de tout un peuple est préférable à celui d'un seul homme, et que rien n'est plus grand que de pouvoir porter ce jugement contre soi-même, et agir en conséquence. Ainsi le courage des ambitieux nous impose, parce que, au jugement de l'orgueil humain, l'éclat du commandement n'est pas trop acheté par les plus grands périls. Nous allons même jusqu'à trouver de la grandeur dans ce que la vengeance fait entreprendre, parce que, d'un côté, le préjugé attachant l'honneur à ne pas souffrir d'outrages, * et, de l'autre, la raison faisant préférer l'honneur à la vie, nous jugeons qu'il est d'une âme forte d'écouter au péril de ses jours un juste ressentiment. Les vengeances sans danger et sans justice apparente, ne nous laissent voir que la bassesse et la perfidie.

Si quelquefois les amants obtiennent nos suffrages par ce

sont traitées. C'est peu de chose d'avoir pris son sujet, il faut inventer ce qui en fera une véritable pièce; et alors il importe peu que ces sujets se ressemblent. Ils différeront toujours par ce qu'y ajoutera l'auteur.

qu'ils tentent d'héroïque pour une maîtresse, c'est quand ils regardent et que nous regardons avec eux leurs entreprises comme des devoirs. Ils se sentent liés par la foi des serments; ils se reprocheraient, en osant moins, une espèce de parjure; et ils nous paraissent alors autant animés par la vertu que par la passion même; ils deviennent des héros par leur objet. Si, au contraire, ils ne sont entraînés que par l'ivresse de la passion, ils ne nous paraissent alors que des furieux, plus dignes de nos larmes que de notre estime; et, loin qu'ils nous élèvent le courage, ils ne nous attendrissent que parce que nous sommes faibles comme eux[1].

Selon ces idées, où trouverait-on plus de grandeur que dans l'action de la mère des Machabées? Elle surmonte les sentiments les plus naturels; elle immole plus que sa propre vie, en exhortant son fils à mépriser la sienne; elle se met au-dessus* des pensées des hommes, ce que les plus grands héros ne sauraient faire indépendamment de la religion. Mais aussi quels motifs la soutiennent! Elle agit en présence du seul témoin qui sonde les cœurs, et sur les promesses d'un maître aussi fidèle que puissant; elle est déchirée par la mort de ses enfants; mais elle les enfante à l'éternité par son courage. Point de sacrifice plus douloureux, mais aussi de plus raisonnable, ni, par conséquent, de si propre à enlever toute notre admiration.

Cette action cependant, toute grande qu'elle est, ne suffirait pas à l'étendue d'une tragédie. Elle ressemble à la plupart des faits qui frappent dans l'histoire : on est tellement séduit par l'émotion qu'ils causent, qu'on y croit voir d'abord des tragédies presque toutes faites; on ne prend pas garde qu'ils ne donnent souvent que la matière d'une belle scène. C'en est assez à un peintre pour un tableau, au lieu que le poëte a besoin d'imaginer des circonstances qui multiplient, pour ainsi dire, une action trop simple, qui mettent le même caractère et la même vertu à diverses épreuves, et toujours dans l'esprit du fait principal, de manière qu'il entretienne continûment par la

1. Ces recherches sur ce qui fait la grandeur poétique d'une action sont peu utiles dans la pratique.

variété même, la passion * qu'il s'est proposé d'exciter dans les cœurs [1].

C'est dans cette vue que j'ai imaginé l'amour d'Antigone et de Misaël. Ce nouveau danger du fils est une occasion à la mère de faire éclater son zèle, tantôt dans ses inquiétudes, tantôt dans ses espérances et dans sa joie, et de renouveler son sacrifice autant de fois qu'elle appréhende que son fils ne succombe.

De l'amour. — Mais quoi, pourrait-on dire ici, les poëtes n'ont-ils de ressources que l'amour, pour étendre une action théâtrale? Nous n'avons presque point de tragédie qui marche par d'autres ressorts, et les étrangers ne nous épargnent pas là-dessus le reproche d'uniformité. J'avoue que nous mettons quelquefois de l'amour dans les sujets qui y résistent le plus; et il y a apparence que nous ne nous corrigerons pas aisément de ce défaut. La raison s'en offre d'elle-même.

Un poëte veut réussir; et pour réussir, il faut plaire. Les femmes forment une grande partie de ses spectateurs, et c'est cette partie même qui attire l'autre. Qu'on ne voie point de femmes à un spectacle, on n'y verra bientôt plus d'hommes. Elles seraient les maîtresses, si elles pouvaient s'entendre, de faire durer la *Phèdre* de * Pradon, et de faire tomber celle de Racine, comme si leur présence devenait le plus grand intérêt d'une pièce. Or, pour les émouvoir, quelle passion plus puissante que l'amour? leur cœur n'est bien exercé que de ce côté-là; et leur vie désoccupée ajoute encore à leur penchant. Quelle part veut-on qu'elles prennent dans les fureurs d'une conspiration, ou dans les raisonnements politiques d'un ambitieux? Voulez-vous exciter leur pitié? peignez les malheurs d'une amante, voilà ceux qu'elles craignent. Voulez-vous flatter leur orgueil? établissez-les souveraines des plus grands hommes; rendez-les le mobile et le centre de tout. Qu'à la honte de l'héroïsme, Titus dise de Bérénice, qu'il ne doit ses vertus qu'à l'envie de lui plaire; que César dise de Cléopâtre, qu'il n'a con-

1. Observation très-vraie et trop souvent négligée par ceux qui n'ont pas à un haut degré les instincts dramatiques. Ils s'imaginent qu'on fait une pièce avec une situation ou avec un mot.

qu'ils tentent d'héroïque pour une maîtresse, c'est quand ils regardent et que nous regardons avec eux leurs entreprises comme des devoirs. Ils se sentent liés par la foi des serments; ils se reprocheraient, en osant moins, une espèce de parjure; et ils nous paraissent alors autant animés par la vertu que par la passion même; ils deviennent des héros par leur objet. Si, au contraire, ils ne sont entraînés que par l'ivresse de la passion, ils ne nous paraissent alors que des furieux, plus dignes de nos larmes que de notre estime; et, loin qu'ils nous élèvent le courage, ils ne nous attendrissent que parce que nous sommes faibles comme eux[1].

Selon ces idées, où trouverait-on plus de grandeur que dans l'action de la mère des Machabées? Elle surmonte les sentiments les plus naturels; elle immole plus que sa propre vie, en exhortant son fils à mépriser la sienne; elle se met au-dessus* des pensées des hommes, ce que les plus grands héros ne sauraient faire indépendamment de la religion. Mais aussi quels motifs la soutiennent! Elle agit en présence du seul témoin qui sonde les cœurs, et sur les promesses d'un maître aussi fidèle que puissant; elle est déchirée par la mort de ses enfants; mais elle les enfante à l'éternité par son courage. Point de sacrifice plus douloureux, mais aussi de plus raisonnable, ni, par conséquent, de si propre à enlever toute notre admiration.

Cette action cependant, toute grande qu'elle est, ne suffirait pas à l'étendue d'une tragédie. Elle ressemble à la plupart des faits qui frappent dans l'histoire : on est tellement séduit par l'émotion qu'ils causent, qu'on y croit voir d'abord des tragédies presque toutes faites; on ne prend pas garde qu'ils ne donnent souvent que la matière d'une belle scène. C'en est assez à un peintre pour un tableau, au lieu que le poëte a besoin d'imaginer des circonstances qui multiplient, pour ainsi dire, une action trop simple, qui mettent le même caractère et la même vertu à diverses épreuves, et toujours dans l'esprit du [illegible]rincipal, de manière qu'il entretienne continûment par la

[1] [illegible]s recherches sur ce qui fait la grandeur poétique d'une action sont peu [illegible]ans la pratique.

variété même, la passion * qu'il s'est proposé d'exciter dans les cœurs[1].

C'est dans cette vue que j'ai imaginé l'amour d'Antigone et de Misaël. Ce nouveau danger du fils est une occasion à la mère de faire éclater son zèle, tantôt dans ses inquiétudes, tantôt dans ses espérances et dans sa joie, et de renouveler son sacrifice autant de fois qu'elle appréhende que son fils ne succombe.

De l'amour. — Mais quoi, pourrait-on dire ici, les poëtes n'ont-ils de ressources que l'amour, pour étendre une action théâtrale? Nous n'avons presque point de tragédie qui marche par d'autres ressorts, et les étrangers ne nous épargnent pas là-dessus le reproche d'uniformité. J'avoue que nous mettons quelquefois de l'amour dans les sujets qui y résistent le plus; et il y a apparence que nous ne nous corrigerons pas aisément de ce défaut. La raison s'en offre d'elle-même.

Un poëte veut réussir; et pour réussir, il faut plaire. Les femmes forment une grande partie de ses spectateurs, et c'est cette partie même qui attire l'autre. Qu'on ne voie point de femmes à un spectacle, on n'y verra bientôt plus d'hommes. Elles seraient les maîtresses, si elles pouvaient s'entendre, de faire durer la *Phèdre* de * Pradon, et de faire tomber celle de Racine, comme si leur présence devenait le plus grand intérêt d'une pièce. Or, pour les émouvoir, quelle passion plus puissante que l'amour? leur cœur n'est bien exercé que de ce côté-là; et leur vie désoccupée ajoute encore à leur penchant. Quelle part veut-on qu'elles prennent dans les fureurs d'une conspiration, ou dans les raisonnements politiques d'un ambitieux? Voulez-vous exciter leur pitié? peignez les malheurs d'une amante, voilà ceux qu'elles craignent. Voulez-vous flatter leur orgueil? établissez-les souveraines des plus grands hommes; rendez-les le mobile et le centre de tout. Qu'à la honte de l'héroïsme, Titus dise de Bérénice, qu'il ne doit ses vertus qu'à l'envie de lui plaire; que César dise de Cléopâtre, qu'il n'a con-

1. Observation très-vraie et trop souvent négligée par ceux qui n'ont pas à un haut degré les instincts dramatiques. Ils s'imaginent qu'on fait une pièce avec une situation ou avec un mot.

gone considéré en lui même, on pourrait me dire seulement que je n'avais pas droit de l'ajouter à un fait de l'histoire sainte.

De l'invention. — Il est vrai que le droit des poëtes a ses limites en matière d'invention; et quoiqu'il * soit évident que si l'on veut avoir des tragédies, il faut nous permettre d'inventer beaucoup, puisque l'histoire ne nous fournit pas des poëmes tout arrangés; il faut avouer aussi que le bon sens prescrit là-dessus certaines règles qu'on ne saurait violer sans se rendre digne de censure.

Ces règles consistent à mesurer le plus ou le moins d'invention, au plus et au moins de la célébrité des faits. On pourrait même, pour l'avantage de la pièce, changer absolument des actions et des caractères obscurs. La raison en est que le spectateur n'apportant à la représentation aucune idée déterminée, ni pour l'action, ni pour les personnages, il est prêt de prendre pour vrai ce qu'il plaira au poëte de lui exposer. Qu'on nous donne un tableau pour le portrait d'un homme que nous ne connaissons pas, nous supposons la ressemblance, et nous ne prononçons plus que sur ses traits; mais il n'en est pas ainsi des actions et des caractères célèbres. La plupart des spectateurs connaissent les originaux et ils veulent les retrouver; il ne serait pas même permis au poëte de les embellir aux dépens de ce qui les distingue, et la perfection de son art est de peindre en beau, sans en ressembler moins [1].

Mais dans les sujets même les plus * connus, il est encore permis d'inventer beaucoup, pourvu qu'on laisse dans leur entier les faits et les caractères principaux, et que le reste n'en soit que des préparations et des accompagnements vraisemblables.

Ne dissimulons rien. Les faits des livres saints demandent infiniment plus de respect; et, à la rigueur, j'avouerai de bonne foi que nous n'y devrions pas toucher. Il y a sans doute quelque chose d'irreligieux à mêler ainsi nos imaginations avec

1. Excellentes remarques qu'on ne peut trop méditer. C'est pour cela que Racine a pu changer l'âge de Junie ou le caractère de Narcisse; et qu'il n'a pas osé donner à Andromaque un autre fils que celui d'Hector.

ces monuments sacrés, et le vraisemblable, qui en toute autre matière s'allie si raisonnablement avec le vrai, ne suffit pas ici pour nous excuser de témérité. Les faits de l'Écriture, non-seulement sont certains, ils sont encore choisis pour notre instruction; ce qu'elle nous en tait ne nous était pas nécessaire, et ce n'est point à nos vaines fictions de suppléer à un silence si respectable. Je me serais bien gardé de prendre le premier une pareille licence; mais j'en avais devant moi de grands exemples; et quand on est bien tenté de quelque chose, on se contente d'exemples au défaut de bonnes raisons.

J'ai usé du moins d'une grande circonspection dans les changements que j'ai faits. On croit communément que le * jeune Machabée n'était pas encore dans un âge susceptible d'amour; mais on se trompe, puisque le texte dit expressément qu'il était dans l'adolescence. J'ai cru, par cette nouvelle tentation où je l'expose, conserver l'esprit de l'Écriture, qui le fait résister aux promesses les plus séduisantes, et j'ai pris garde surtout que dans le cours de l'action, ni lui, ni sa mère n'hésitassent jamais un moment sur le sacrifice que leur foi demande; c'est ce courage qui m'a été le plus sacré. Je n'ai point perdu de vue le degré de fermeté où les livres saints nous le peignent. J'ai fait enfin tous mes efforts pour représenter continûment dans la mère et dans le fils la force et le triomphe de la religion, et de là, si je ne me trompe, naît dans la pièce cette unité d'intérêt qui est à mon avis la condition la plus essentielle d'une tragédie[1].

Des trois unités et de l'unité d'intérêt. — Je hasarderai ici un paradoxe : c'est qu'entre les premières règles du théâtre on a presque oublié la plus importante. On ne traite d'ordinaire que des trois unités de lieu, de temps et d'action; et j'y en

1. Les scrupules de Lamotte sur les changements qu'il a été obligé d'apporter au texte de l'Écriture sont fort respectables assurément, mais probablement exagérés. Ou il faut absolument interdire ce sujet aux poëtes, ou il faut leur permettre, tout en conservant les caractères principaux, d'y ajouter les enjolivements qu'ils jugent nécessaires. Après tout, je ne crois pas qu'aucun casuiste, quelque timoré qu'il fût, ait reproché à Corneille ou Racine d'avoir fait *Polyeucte*, *Esther* ou *Athalie*, bien qu'il y ait, dans toutes ces pièces, des additions très-notables au texte même dont les auteurs se sont servis.

ajouterais une quatrième, sans laquelle les trois autres sont inutiles, et qui toute seule pourrait encore produire un grand effet; c'est l'unité d'intérêt qui est* la vraie source de l'émotion continue, au lieu que les trois autres conditions exactement remplies ne sauveraient pas un ouvrage de la langueur[1].

L'unité de lieu. — Loin que l'unité de lieu soit essentielle, elle prend ordinairement beaucoup sur la vraisemblance. Il n'est pas naturel que toutes les parties d'une action se passent dans un même appartement ou dans une même place. Ce n'est qu'à la faveur de hasards multipliés et rendus vraisemblables, à force de préparations, qu'on rassemble dans le même lieu différents personnages, pour y faire ou y dire à point nommé, selon le besoin de l'intrigue, des choses qui devraient être faites ou dites ailleurs. Si l'on y prend garde, on verra que les plus grands poëtes, malgré toutes les ressources de l'art, violent bien des convenances pour satisfaire à cette règle prétendue.

En vain allègue-t-on, pour en établir la nécessité, que les spectateurs qui ne changent point de place ne sauraient supposer que les acteurs en changent. Mais quoi! ces spectateurs, pour savoir qu'ils sont au théâtre, s'en transportent-ils moins aisément dans Athènes où dans Rome, où agissent les héros qu'on leur représente ? Croit-on que leur imagination* résistât beaucoup davantage au changement de lieu d'acte en acte? L'expérience répond parfaitement à la question. On change souvent de scène dans les opéras, et c'est même une règle de cette sorte d'ouvrage. L'action en paraît-elle moins vraie, et l'imagination s'avise-t-elle d'en être blessée? Au contraire, l'illusion, loin d'y perdre, n'en devient que plus forte, et cela prouve bien que nous prenons les plis qu'il nous plaît et que nous nous faisons des principes de fantaisie, puisque nous con-

1. L'unité d'intérêt est le but auquel on tend; et l'on tâche d'y arriver par les unités d'action, de temps et de lieu. Lamotte, en prenant le terme le plus général, résout beaucoup moins la question que ceux qui donnent les moyens particuliers d'arriver à l'effet qu'il demande. En un mot, il ne fait pas autre chose que traduire d'une manière un peu prétentieuse l'ancien précepte d'Horace :

Denique sit quodvis simplex duntaxat et unum.

damnons à un théâtre ce que nous approuvons à un autre dans le même genre.

Je dispenserais donc en bien des rencontres les auteurs dramatiques de cette unité forcée, qui coûte souvent au spectateur des parties de l'action qu'il voudrait voir et auxquelles on ne peut suppléer que par des récits toujours moins frappants que l'action même [1].

L'unité de temps. — L'unité de temps n'est pas plus raisonnable, surtout si on la pousse à la rigueur comme l'unité de lieu : car, en ce cas, il ne faudrait prendre pour l'action que le temps de la représentation même, et cela par les mêmes principes sur lesquels on prétend établir l'unité de lieu; et en effet, si l'on ne veut pas que le spectateur, * qui ne change pas de place, puisse supposer que les acteurs en changent, pourquoi veut-on qu'il suppose plus aisément que les personnages aient passé hors de sa présence cinq ou six heures ou une nuit entière, quand il ne s'est écoulé pour lui que quelques moments? Mais comme il n'y a pas d'apparence que des intrigues compliquées comme nous les voulons, pour exciter notre attention et notre curiosité, se nouent et se dénouent en une ou deux heures, on a donné à l'unité de temps plus d'étendue qu'à celle de lieu; et pour la commodité des poëtes, on leur a accordé jusqu'à vingt-quatre heures; mais il y a encore bien des sujets qu'on ne saurait réduire à ce terme, sans leur faire violence [2].

1. Les objections contre l'unité de lieu ont, on n'en saurait douter, une grande force; et, en fait, les auteurs tragiques ne s'y sont soumis que quand ils ont jugé que le changement de lieu nuirait plus qu'il ne servirait à leur succès. Il faut, d'ailleurs, distinguer. Les changements de lieu qui n'ont pas besoin d'être expliqués au spectateur, ou qui s'expliquent par la décoration, comme un salon, un péristyle ou un jardin dans le même palais, ne ralentissent pas sensiblement l'action et doivent être admis toutes les fois que le sujet le veut; mais les changements qui exigent un temps notable pour qu'on se rende de l'un à l'autre, comme le passage d'une ville à une autre ville, et, à plus forte raison, d'un pays à un pays éloigné, demandent presque toujours une exposition nouvelle, c'est-à-dire ce qu'il y a au théâtre de plus froid et de plus ennuyeux. On ne saurait trop les éviter. L'exemple de l'opéra, d'ailleurs, ne prouve rien du tout, qu'à la condition de faire descendre le mérite de composition d'une tragédie au niveau de celui qu'exige un opéra.

2. Tout le raisonnement de Lamotte porte sur le mauvais sens donné au mot

Eh ! quel reproche ferait-on au goût d'une nation, qui aimerait mieux une étendue de temps vraisemblable et proportionnée à la nature des sujets, que cette précipitation d'événements qui n'a aucun air de vérité ? Qu'un acteur ait reçu un affront dans le premier acte, et qu'il vînt dire en commençant l'autre que deux ou trois jours se sont passés depuis son injure, mais qu'il les a bien employés à préparer sa vengeance ; qu'une bataille se donnât entre deux actes, et qu'on n'en pût savoir le succès* que le lendemain ; je sais qu'on courrait de grands risques à prendre de pareilles libertés, mais je sais aussi que ce ne seraient pas des défauts bien réels. Quelques réflexions ou quelque habitude plieraient facilement l'esprit à ces suppositions, et l'on ouvrirait peut-être par là une carrière plus vaste aux sentiments, en délivrant le poëte du joug des préparations qui occupent d'ordinaire une grande partie des pièces[1].

Mais qu'est-il besoin de rien conjecturer là-dessus ? nous sommes déjà faits à ces suppositions. Cette unité de temps, si recommandée dans les tragédies, n'est-elle pas encore violée dans les opéras, sans qu'on s'en plaigne ? L'action d'Alceste et celle d'*Armide* s'étendent sans doute bien au delà des vingt-quatre heures, et cependant cette licence n'émousse pas le

l'unité de temps. Ceux qui ont voulu n'y voir que les trois heures que dure la représentation, comme ceux qui l'ont étendu à un tour de soleil (c'est-à-dire à vingt-quatre heures) ou même un peu au delà, comme le demandait Corneille, n'ont pas entendu le sens philosophique dans lequel le mot doit être pris. Les beaux-arts s'adressent à l'imagination, et celle-ci ne juge pas du nombre des minutes que dure une action. Il y aura unité de temps pour elle toutes les fois qu'une action sera continue ou sans intermittence sensible entre les diverses parties ; sans surtout qu'il y ait aucun changement dans la position des personnages qui oblige à expliquer le temps écoulé. Dans ce cas, à moins qu'on ne me le dise exprès pour détruire mon illusion, je verrai toujours la pièce comme se continuant, et je ne demanderai pas si elle dure juste vingt-quatre heures, ou si le poëte n'en a pas ajouté quelques unes. C'est là la vraie analyse de nos sentiments et de la manière dont nous sommes impressionnés au théâtre. C'est faute de l'avoir suffisamment compris qu'on a fait sur ce sujet tant d'hypothèses ridicules et démenties par l'expérience. Voy. nos *Thèses de littérature*, n. VIII, p. 253.

1. Aujourd'hui l'expérience est faite, et elle parle avec une autorité qu'elle n'avait pas du temps de Lamotte. On a transporté sur notre théâtre beaucoup de pièces faites dans ce système et traduites de l'anglais ou de l'allemand ; il n'y en a pas une qui ait pu obtenir et conserver le moindre succès.

moins du monde l'intérêt qu'on prend aux personnages. Le cœur n'est point esclave des règles que l'esprit a imaginées sans son aveu, et il ne lui coûte rien de se faire toutes les illusions nécessaires à son plaisir[1].

Dirai-je plus? je ne serais pas étonné qu'un peuple sensé, mais moins ami des lettres, s'accommodât de voir l'histoire de Coriolan distribuée en plusieurs actes*. Dans le premier, ce sénateur, accusé par les tribuns, défendu par les consuls et par les citoyens qu'il a sauvés, et enfin condamné par le peuple à un exil perpétuel. Dans le second, le désespoir de sa famille et la douleur sombre et effrayante avec laquelle il s'en sépare. Dans le troisième, l'audace magnanime qu'il a de se présenter au général des Volsques qu'il a vaincu tant de fois, et de lui abandonner sa vie s'il ne veut se prêter à sa vengeance; le respect que ce général lui-même a pour un si grand homme, avec qui il se fait honneur de partager le commandement des armées. Dans le quatrième, ce héros aux portes de Rome qu'il assiége et qu'il a réduite à la dernière extrémité; les députations des consuls et des prêtres; et enfin les prières et les larmes d'une mère qui obtient grâce pour Rome, d'un fils qui sent bien, en la lui accordant, que les Volsques vont le punir de sa clémence comme d'une trahison[2].

Cette histoire, qu'un lecteur ne saurait interrompre dès qu'il l'a commencée, se ferait suivre de même à la représentation, et le spectacle mettrait sous les yeux d'une manière frappante, ce

1. La comparaison de ce que l'on fait à l'Opéra n'a aucune valeur. Un opéra, en tant que pièce, ne dit rien à l'entendement. Il n'y a pas plus lieu de transporter de ce théâtre à la Comédie-Française les changements de lieu ou de temps, que les changements à vue, les apparitions de démons ou de fantômes, etc.

2. Ce sujet, comme Lamotte le propose, a été traité en Angleterre et en Allemagne. Ce système n'a pu avoir aucun succès chez nous, qui sommes trop habitués à des pièces bien faites, c'est-à-dire où une seule action se développe et s'achève. Ici il y a cinq actions, comme dans les mauvaises pièces des théâtres des boulevards; et, si l'on peut dire, en considérant le personnage principal, qu'il y a une certaine unité d'intérêt, il n'y a pas un critique éclairé qui ne sente combien une seule action est préférable à la scène, quoique dans un roman cette pluralité ne soit pas un défaut. C'est pourquoi nos auteurs les plus distingués, quand ils ont voulu faire une œuvre vraiment louable, n'ont pas hésité à se soumettre à la règle.

que la tyrannie des règles nous réduit à mettre* en récit comme des parties essentielles de l'action[1].

Qu'on ne s'imagine pas, aux réflexions que je fais sur ces règles, que je les juge absolument inutiles. Je conviens qu'elles forment un art; et, leur première utilité, c'est que la contrainte qu'elles imposent détourne de la carrière des esprits médiocres qui ne craindraient pas d'y entrer si elle était plus libre. C'est proprement la pierre de touche du talent nécessaire. Un auteur essaye là son génie et ses ressources, et, s'il n'a pas la force de vaincre les obstacles de l'arrangement, il y a apparence qu'il manquerait aussi d'invention pour le fond des choses. En second lieu, ces règles observées sont par elles-mêmes une grande partie de notre plaisir. Les ouvrages nous plaisent comme raisonnables; mais ils nous plaisent du moins autant comme difficiles; et de là sont nés les vers qui n'ajoutent de mérite aux pensées que la difficulté de les exprimer avec justesse, malgré la gêne des règles[2].

L'unité sévère de temps et de lieu n'ajoute que ce même mérite aux événements qu'on a l'art d'y réduire. La vraisemblance conservée, malgré des limites si étroites, ne produit pas une autre sorte de plaisir que celui que fait la raison, * à qui la versification n'a rien fait perdre. Je ne prétends donc pas anéantir

1. Quelle illusion ! C'est le contraire de la vérité que Lamotte nous donne ici comme ne pouvant manquer d'avoir lieu. Il ne s'aperçoit pas qu'on obtiendra par là cet intérêt historique que nous trouvons, en effet, dans les livres d'histoire, qui est tout à fait insuffisant à la scène, où nous voulons, avec raison, cet intérêt plus vif qu'on nomme *dramatique*, et qui résulte, non pas d'une action grande par elle-même, mais d'une action bien liée, fort serrée et par là même attachante.

2. Suite de sophismes qui n'ont même aucune apparence de vérité. Comment des règles peuvent-elles former un art si elles sont fausses? Est-ce un mérite, dans un art, d'en détourner les esprits médiocres? Si les règles observées sont par elles-mêmes une grande partie de notre plaisir, est-il raisonnable de les supprimer? Enfin, est-il vrai que les ouvrages nous plaisent comme difficiles à faire? Il y a là une confusion très-fâcheuse entre le plaisir que nous fait un ouvrage et le mérite qu'il a. Sans doute la difficulté vaincue en fait le mérite; mais le plaisir éprouvé ne vient pas de là du tout. Une pièce de musique extrêmement difficile peut être fort ennuyeuse; une pièce facile peut-être très-agréable; et si la pièce difficile est agréable de son côté, son agrément vient des chants qu'elle fait entendre et non de ce qu'elle est difficile. Il n'y a rien à tirer de ce paragraphe.

ces règles ; je veux dire seulement qu'il ne faudrait pas s'y attacher avec assez de superstition pour ne les pas sacrifier dans le besoin à des beautés plus essentielles[1].

L'unité d'action. — L'unité d'action est sans doute plus fondamentale, et on pourrait penser d'abord qu'elle n'est pas différente de l'unité d'intérêt. Je crois cependant que ce n'est pas la même chose[2].

Si plusieurs personnages sont diversement intéressés dans le même événement, et s'ils sont tous dignes que j'entre dans leurs passions, il y a alors unité d'action et non pas unité d'intérêt, parce que souvent, en ce cas, je perds de vue les uns pour suivre les autres, et que je souhaite et que je crains, pour ainsi dire, de trop de côtés.

Une femme disait un jour d'une tragédie, qu'elle lui paraissait belle, et qu'elle n'y trouvait qu'une chose à reprendre : c'est qu'il y avait trop de héros. Cette expression singulière renfermait une pensée fort raisonnable : elle entendait par ce mot de *héros* des personnages qui attiraient son admiration et sa pitié; et, ne sachant pour qui prendre* parti, l'émotion qu'elle recevait de chacun d'eux n'était ni assez distincte, ni assez suivie pour l'attacher autant qu'elle l'eût voulu.

Mais en quoi consiste l'art de cette unité dont je parle? C'est, si je ne me trompe, à savoir, dès le commencement d'une pièce, indiquer à l'esprit et au cœur l'objet principal dont on veut occuper l'un et émouvoir l'autre; comme, par exemple, dans ma tragédie, la tentation où j'expose Misaël et la force de la religion qui doit en triompher[3]; ensuite, à n'employer de personnages que ceux qui augmentent ce danger ou qui le partagent avec le héros; à occuper toujours le spectateur de ce seul intérêt, de manière qu'il soit présent dans chaque scène, et qu'on ne s'y permette aucun discours qui, sous prétexte d'ornement,

1. Réduite à ces termes, la demande de Lamotte est raisonnable; je n'ai qu'à ajouter cette observation, qu'il n'est pas prouvé du tout que ce cas puisse jamais se présenter avec un avantage réel.

2. Distinction sans utilité ici. L'unité d'intérêt, ou plutôt l'intérêt, est le but; l'unité d'action est un moyen.

3. Est-il bien vrai qu'il faille indiquer cet objet tout d'abord? Ne peut-on concevoir une pièce où cette connaissance ne se formerait que successivement?

puisse distraire l'esprit de cet objet; et enfin, à marcher ainsi jusqu'au dénoûment, où il faut ménager le plus haut point du péril et le plus grand effort de la vertu qui le surmonte ; tout cela soutenu d'une variété de circonstances qui, en servant à l'unité, ne la laissent pas dégénérer en répétition et en ennui. Je ne doute point que ce ne soit là le plus grand art d'une tragédie; et* qu'à beautés d'ailleurs égales, celles où ces conditions seraient le mieux observées ne l'emportassent de beaucoup sur les autres[1].

Quelquefois un auteur croirait se dédommager de quelques moments d'interruption sur l'intérêt principal, en y rentrant bientôt avec plus de vivacité; mais qu'il ne s'y fie pas. Cette chaleur prétendue d'un intérêt renaissant n'aurait pas tout l'effet qu'il en espère, parce que, le cœur une fois refroidi, c'est à recommencer pour le remettre au point d'émotion où il était. Il ne faut pas ainsi le laisser et le reprendre, si l'on y veut faire des atteintes profondes; au lieu qu'en continuant de le frapper toujours par le même endroit, on le porte d'impression en impression à toute la sensibilité dont il est capable[2].

A l'égard de ma tragédie en particulier, je ne dissimulerai pas ce que m'ont reproché les critiques : c'est le caractère d'Antiochus. J'avoue franchement qu'il est odieux et petit tout ensemble. Il ne s'agit que de savoir s'il n'est pas nécessairement l'un et l'autre.

Le martyre des Machabées, dont il ne m'était pas permis d'adoucir les circonstances, est une cruauté inouïe de la part d'Antiochus. Ainsi le voilà odieux* par l'essence même du sujet. Tout ce que j'ai pu faire afin que sa cruauté excitât moins d'horreur, c'est de la donner pour un effet de l'orgueil, et non pas pour un goût à répandre le sang humain. Je me suis appuyé pour cela des larmes qu'il répandit sur la mort d'Onias; et c'est quelque chose d'avoir pu lui conserver un fond d'huma-

1. Tout cela a sa vérité, mais est trop restreint à la tragédie des *Machabées*. Il y a des pièces où il n'y a point d'effort de vertu, ni peut-être de grand péril, et qui ne sont pas moins bonnes.

2. Ces observations sont très-justes : ce sont, à le bien prendre, les vrais fondements des règles des unités.

nité, malgré toutes ses barbaries. Si l'on me dit que c'était à moi de relever d'ailleurs son caractère par quelque grande qualité, je réponds encore que l'action ne le comportait pas; il n'avait à exercer dans sa persécution ni habileté, ni courage, et ce n'est pourtant que par ces endroits qu'on peut redonner quelque lustre à un méchant homme. Ces ressources m'étant interdites, que me restait-il pour le rendre moins méprisable? Je ne nie pas qu'un autre n'en eût pu trouver les moyens; je suis bien loin de penser que les bornes de mon génie soient celles des expédients, et je le dis ici avec la plus grande sincérité; en cherchant avec soin des choses heureuses, je suis bien plus surpris d'en trouver quelquefois, que de ce qu'il m'en échappe souvent[1]. *

De la versification. — J'essayerai à présent de donner quelques idées de la versification. Comme c'est une partie commune et essentielle par l'usage à toutes les tragédies, il est important d'établir là-dessus quelques principes qui puissent régler le jugement qu'on en porte.

Il me semble d'abord qu'il faut la regarder sous deux vues, ou comme l'assujettissement aux conditions qui constituent les vers, ou comme les discours et les pensées mêmes réduites à ces conditions. Faute de distinguer ces deux choses, on ne s'entend pas quelquefois; et quand on me dit que la versification d'une pièce est mauvaise, je ne sais si l'on prétend reprocher à l'auteur des fautes contre les règles des vers, ou des défauts de pensées et de style[2].

A l'égard de la versification, considérée comme l'art de captiver son sens sous une certaine contrainte, les règles en sont courtes et les infractions bien sensibles. Le nombre réglé des syllabes, le repos des hémistiches, la régularité des rimes,

1. Discussion inutile. Qu'un poëte se rejette sur son sujet pour excuser ou justifier ses fautes, cela n'empêche pas les fautes.

2. Discussion oiseuse. La versification a un sens parfaitement clair; il fallait être aussi étranger que Lamotte au sentiment des beaux vers pour croire qu'il y avait, en effet, le double sens qu'il suppose dans le reproche qu'il rappelle. Toutes les fois qu'on dit que la *versification* d'un ouvrage est mauvaise, on entend que les vers sont mauvais quant à l'harmonie ou au style, et non pas quant aux règles prosodiques qui seraient mal observées. Pour cette dernière faute, on dirait que l'auteur ignore les règles des vers, comme on l'a pu dire de maître André, l'auteur du *Désastre de Lisbonne.*

ajoutez l'exemption des enjambements et de la rencontre des mots difficiles à prononcer : voilà en quoi consiste* toute l'essence de la versification; art le plus aisé de tous, ce semble, par le petit nombre des lois, mais cependant le plus tyrannique par la violence qu'il fait souvent à la raison. Dès que ces règles sont observées avec la même exactitude, la versification, dans le sens dont il s'agit, est également bonne; et ainsi toutes les pièces d'un même auteur sont à peu près égales de ce côté-là. Il n'y a pas même beaucoup de différences à cet égard entre des poëtes fort différents d'ailleurs. Ces vers de Pharnace dans *Mithridate* :

De mes prétentions je pourrais vous instruire;
Et je sais les raisons que j'aurais à vous dire,
Si vous-même laissant les vains déguisements,
Vous m'aviez découvert vos secrets sentiments;

ou ceux de Xipharès dans la première scène :

Ainsi ce roi, qui seul a durant quarante ans
Lassé tout ce que Rome eut de chefs importants;
Et qui dans l'Orient balançant la fortune,
Vengeait de tous les rois la querelle commune;

ces vers, dis-je, sont égaux en tant que versification, malgré la simplicité des uns et l'élégance frappante des autres[1]. *

On a destiné au poëme dramatique les vers alexandrins comme plus voisins de la prose; et on l'a fait dans le même esprit que les Grecs et les Latins avaient choisi le vers ïambe pour le théâtre. Peut-être s'est-on mépris en cela; car il semble que les vers libres sont encore plus près de la prose par le plus grand éloignement où les rimes y sont l'une de l'autre et par la plus grande variété des mesures qui ne frappent pas toujours l'oreille d'une seule symétrie fort étroite, et toujours exactement répétée.

Quoi qu'il en soit, les vers alexandrins sont en possession de la tragédie : Corneille n'a tenté en vers libres que l'*Agésilas;* mais la pièce est si malheureuse par tant d'endroits, qu'on ne peut

1. Ce qui est dit ici est vrai relativement aux vers cités; mais il ne faudrait pas l'étendre à d'autres. On pourrait se tromper beaucoup. Quant au mot *élégance*, il serait dificile de le placer plus mal. Voyez la note de la page 423.

pas savoir si la versification a contribué à sa chute. Peut-être qu'une pièce, excellente d'ailleurs, aurait mis les vers libres à la mode, et que le spectateur eût attribué à ce nouvel usage une partie de son plaisir : car quand une chose nous plaît beaucoup, nous ne nous embarrassons pas d'en discerner précisément la véritable cause ; et nous confondons volontiers avec elle ce qui n'en est que l'accompagnement. Enfin, l'habitude est prise, et la nouveauté serait dangereuse[1].

Tenons-nous-en donc aux grandes * règles. Rimons sans superstition et sans négligence ; faisons sentir le repos du vers ; évitons les articulations difficiles, et n'enjambons point : nous voilà irrépréhensibles en tant que versificateurs ; et les autres reproches ne pourront plus tomber que sur le discours même[2].

De la versification en tant que discours. — Il se présente un peu plus de réflexions à faire sur la versification en tant que discours ; et je vais tâcher de les mettre dans le plus grand ordre qu'il me sera possible.

Premièrement elle doit être pure : j'entends que la langue y doit être exactement observée pour l'emploi des termes, pour l'alliance des expressions, pour la construction des phrases. La contrainte a souvent coûté là-dessus des fautes aux plus habiles ; et l'égard pour la difficulté leur en a fait pardonner quelques-

1. L'auteur soulève ici plusieurs questions importantes qu'il était moins que tout autre capable de résoudre. Indiquons-les : 1° A-t-on destiné *a priori* le vers alexandrin au théâtre, ou l'a-t-on essayé et reconnu le plus favorable ? C'est cette dernière alternative qui est la vraie. Nos plus anciennes pièces ne sont pas en alexandrins. *Abraham*, de Théodore de Bèze, vers 1550, est en vers de dix et de huit syllabes ; la *Cléopatre*, de Jodelle, en 1552, aussi. Les alexandrins ne sont venus qu'après, dans sa *Didon*. 2° Le vers alexandrin est le plus voisin de la prose ; oui, en un certain sens qu'il eût fallu expliquer (Voy. nos *Thèses de grammaire*, n. XIV, p. 317 et suiv.). Dans l'opinion commune, c'est tout le contraire. 3° Les vers libres sont plus voisins de la prose que les alexandrins ; cela est vrai aussi quelquefois ; cela ne l'est pas dans le dithyrambe ou dans les chœurs des tragédies (Voy. *Esther* et *Athalie*). Mais ces vers sont surtout désavantageux au théâtre (*Thèses de grammaire*, n. XIV, p. 351), comme on l'a pu reconnaître par les nombreuses pièces écrites ainsi depuis *Agésilas* (1666) et *Amphitryon* (1668).

2. Il semblerait qu'on a de bons vers toutes les fois qu'il n'y a pas de fautes de quantité ; et qu'ainsi les vers de Campistron ou de Lamotte valent ceux de Racine. Cela est vrai, comme il l'est que toutes les proses sont égales du moment qu'il n'y a ni solécisme ni barbarisme.

unes. Celles qui sont échappées le plus souvent aux bons écrivains, ont bientôt passé en priviléges pour leurs successeurs, d'abord sous le nom de *licence*, et ensuite comme élégance même. La pureté consiste aujourd'hui à n'user que de ces irrégularités passées en usage, et à n'en guère hasarder de nouvelles, ou à le faire si adroitement qu'on ne l'aperçoive presque pas. En ce cas on enrichit * la langue des vers; et deux ou trois auteurs, pour leur commodité, n'auront pas plutôt adopté ces audaces, que d'exemple en exemple elles acquerront non-seulement de l'autorité, mais encore de la noblesse et de l'agrément. On applaudit aujourd'hui à telle hardiesse qui, dans sa nouveauté, pouvait à peine obtenir grâce[1].

Secondement elle doit être claire : et pour cela il faut éviter les transpositions violentes, parce que l'esprit, désorienté par le nouvel arrangement des mots, a peine à les rétablir dans leur ordre naturel; les équivoques, parce que, offrant tout à la fois deux sens à l'esprit, il perd du temps à chercher le véritable; les entassements d'idées, parce qu'il y a du travail à les rassembler et à en discerner les rapports; la profusion des figures et la suppression des mots qu'on laisse sous-entendre, parce que l'esprit n'apprécie pas bien ensemble un grand nombre de métaphores et qu'il ne supplée pas toujours ce qu'on supprime. Voici quatre vers de la *Bérénice* de Corneille, très-obscurs par quelques-uns de ces défauts. Domitie, déterminée par l'ambition, doit épouser Titus dans quatre jours, malgré l'amour qu'elle sent encore pour Domitien, frère de l'empereur. Domitien vient s'en plaindre, et lui dit : *

Faut-il mourir, madame? et si proche du terme,
Votre illustre inconstance est-elle encor si ferme,
Que ce reste de feu que j'avais cru si fort,
Puisse dans quatre jours se promettre ma mort?

Corneille avait ses raisons pour l'emploi et l'arrangement de tous ces mots. Ils lui rendaient nettement les idées qu'il avait dans l'esprit. *Votre illustre inconstance* faisait entendre que Domitie ne changeait que pour la grandeur. *Est-elle encor si*

1. Tout cela n'est vrai qu'à moitié, c'est-à-dire sous un certain rapport. A un autre point de vue, c'est tout à fait faux.

ferme? Il lui demande si la résolution que son inconstance lui fait prendre est bien arrêtée. *Et ce reste de feu que j'avais cru si fort?* Il exprime figurément dans ce vers l'affaiblissement de l'amour de Domitie, et combien Domitien en avait mieux espéré. *Puisse dans quatre jours se promettre ma mort?* Il laisse sous-entendre le mariage qui se doit faire dans quatre jours et qui devait causer la mort de Domitien. Mais ces vers, tout clairs qu'ils étaient pour Corneille, par la présence de ses idées, deviennent énigmatiques pour l'auditeur, qui, dans le cours d'une seule phrase, n'a pas le temps de distinguer tant et de si différents rapports [1].

Troisièmement elle doit être noble : et cette noblesse dépend en même temps de la pensée et de l'expression. *

Quoique, à parler exactement, les pensées écrites ne soient pas différentes des expressions, puisque les unes étant les signes des autres, les expressions ne peuvent renfermer que les choses qu'elles signifient, il est pourtant vrai que la pensée peut être noble, sans que l'expression le soit : et voici pourquoi.

Il y a dans une même langue deux ordres différents de tours et d'expressions qui caractérisent les grands et le peuple. Les uns exprimeront au fond la même chose que les autres, sans employer précisément les mêmes termes. Ainsi, outre l'idée principale qu'un tour ou qu'un mot présente, il réveille encore l'idée accessoire de l'éducation et du rang de celui qui parle. La noblesse du style consiste donc dans la tragédie où l'on fait parler des princes et des rois, à n'user que de cette élégance qui leur est familière, et même à l'employer plus continûment qu'ils ne le font dans la nature, parce qu'on les représente au théâtre dans leur plus grande décence [2].

1. Ces observations sont très-justes.

2. Ce que Lamotte veut dire vaut mieux que ce qu'il dit. Il est très-certain qu'il y a chez nous, plus qu'ailleurs peut-être, une langue noble et une langue familière, et que la tragédie admet très-peu celle-ci. Mais est-il vrai que les rois et les grands ne s'en servent pas ou s'en servent moins que le peuple? non assurément. C'est la langue ordinaire qu'ils évitent d'employer, au moins en public; quant à la langue, elle est la même. Un roi dit à son valet de lui *cirer ses bottes*, ou de lui *donner une chemise propre*, comme un fermier envoie le sien *étriller son cheval* ou *graisser ses souliers*. La noblesse du style consiste donc, non pas à imiter le style des princes et des rois, qui est le même que

Il y a pourtant bien des occasions où la langue n'est qu'une entre les grands et le peuple; et alors ce n'est pas pécher contre la noblesse que d'employer les termes ordinaires. Ce vers de Racine : *

> Madame, j'ai reçu des lettres de l'armée,

est noble, quoique simple, parce que ce qu'il exprime ne peut être rendu que de la même façon, qui que ce soit qui le dise. Celui-ci du même :

> Pour bien faire, il faudrait que vous la prévinssiez,

n'est pas assez noble, parce qu'on n'y sent pas autant la nécessité de ce tour familier, *pour bien faire, il faudrait*, qui n'est pas d'une élégance uniforme avec ce qui le précède et ce qui le suit. Ces vers de Corneille, dans *Cinna :*

> Prends un siége, Cinna; prends, et sur toute chose
> Observe exactement la loi que je t'impose,

ne dérogent point, tout familiers qu'ils sont, à la majesté de la tragédie, parce que le sujet exige nécessairement l'expression. Ceux-ci, au contraire :

> Vous m'avez bien promis des conseils d'une femme;
> Vous me tenez parole; et c'en sont là, madame,

ont un air de négligence et de bassesse, parce qu'Auguste n'y soutient pas autant* qu'il aurait pu tout le sérieux et toute la décence de son état[1].

Quatrièmement elle doit être convenable : j'entends qu'elle doit être d'un ton qui réponde à la matière, aux caractères des personnages et aux situations; et de là naissent plusieurs différences qu'on appelle des différences de style, et que je croirais mieux appeler de sentiment et d'idées; le sublime, l'héroïque, le pathétique et le simple[2].

celui des marchands et des ouvriers, mais à ne pas mêler à une action héroïque des détails petits ou mesquins qui, touchant au ridicule, détruiraient ou risqueraient de détruire l'intérêt. Cette distinction expliquera, je l'espère, les difficultés qu'on pourrait trouver dans les observations qui suivent. Voy. nos *Thèses de grammaire*, n. XI, p. 261.

1. Remarques justes et exemples bien choisis.

2. Division très-incomplète des styles, et qui ne se rapporte, comme on va le

Par exemple, quelle est la matière générale des *Machabées?* La religion persécutée par Antiochus, et soutenue par le zèle intrépide de la mère des Machabées et de ses enfants. Or, les hautes idées que les Israélites avaient de Dieu, les figures de leurs prophètes qui leur étaient devenues familières, le grand nombre de miracles où, contre le cours ordinaire de la nature, les éléments avaient subi la loi du Créateur, le courage et la confiance de ces généreux martyrs devant qui tout est vil et méprisable auprès des intérêts de Dieu et de la grandeur de ses promesses; tout cela répand de soi-même un sublime dans le discours qui le plus souvent ne coûte pas plus qu'une autre convenance, puisque les matériaux en sont préparés. Cependant l'imagination étonnée en admire d'autant plus l'auteur, * comme s'il avait créé les choses et que la matière ne les eût pas présentées.

De là les éloges outrés, j'ose le dire, que le public donna à la versification de mes *Machabées*, qui ne m'a pourtant pas plus coûté que celle de mes autres pièces; et de là l'éclat des plus beaux endroits d'*Athalie*, où l'on croit que Racine s'est surpassé lui-même[1]; il n'a là pourtant, comme dans ses autres pièces, que le mérite de la convenance, et je crois même qu'il y a mis moins du sien que dans d'autres morceaux de ses tragédies où la matière l'a moins soutenu.

Quelle est la matière de *Romulus?* L'établissement d'un empire que le fondateur, appuyé sur des oracles et sur le sentiment effréné de sa propre valeur, croit devoir s'étendre sur tout l'univers. Or, la convenance du style avec ces idées produit nécessairement l'héroïque, et il est vrai que cette extravagance d'ambition et de confiance en ses propres forces subjugue toujours l'imagination des hommes. De là tout l'héroïque de Cor-

voir, qu'aux quatre tragédies de Lamotte. Voy. là-dessus le *Cours supérieur de grammaire*, partie II, liv. IV, chap. I.

1. Ce passage est vraiment curieux. Lamotte croit de très-bonne foi ses vers aussi bons que ceux de Racine; il explique modestement la bonté des uns et des autres par la grandeur du sujet ou du modèle imité. Qu'on ouvre cependant les *Machabées*, on verra qu'il est impossible de trouver des vers plus plats ou plus traînants, avec des pensées plus communes, souvent plus triviales.

neille, surtout quand il fait parler les Romains, qui n'est encore que le mérite de la convenance.

Quelle est la matière d'*Inès?* Un mariage secret et contre les lois de l'État, qui empêche un prince d'obéir à un père * qu'il aime et dont il est aimé; et qui l'engageant dans une révolte, pour sauver son épouse, entraîne la perte de l'un et de l'autre, malgré le pardon qu'on leur accorde. La convenance est ici le pathétique, puisque l'amour conjugal et l'amour paternel sont l'âme de toute la pièce. Ce n'est ni le sublime de la religion ni l'héroïque de l'ambition. La matière n'est que touchante, et demande qu'on s'y propose toujours d'aller au cœur : ce n'est ni par l'orgueil des sentiments, ni par le faste des images, qu'on réussit à l'attendrir.

Quelle est la matière d'*OEdipe?* Le développement du sort d'un homme et de ses aventures, ce qui entraîne des détails et des faits circonstanciés. Or, ces faits veulent être exposés sans recherche et sans ornements, et dans ces endroits le simple est la véritable convenance; mais ce simple ne coûte pas moins et ne fait pas moins de plaisir, quand le sujet le demande, que des morceaux beaucoup plus ornés. C'est par cette raison qu'il y a beaucoup de simplicité dans *Athalie* même. La scène du second acte, entre Athalie et Joas, qui est peut-être la plus belle de la pièce, a cependant l'air le plus prosaïque et le plus familier. Ce ne sont que des questions précises de la part d'Athalie, * et des réponses naïves de la part de Joas; mais l'intérêt que tout ce détail produit est sans comparaison au-dessus de la versification la plus superbe[1].

Au reste, ce que je dis de la matière dominante des pièces n'empêche pas qu'il ne se trouve dans une seule des occasions de ces différents genres, et que, par conséquent, chaque endroit n'y demande sa convenance particulière.

Je conclus de tout cela qu'on ne loue, qu'on ne critique juste la versification d'une pièce, que par le mérite ou le défaut

1. Je n'ai rien relevé dans cette dissertation sur le *sublime*, le *pathétique*, l'*héroïque* et le *simple*. Ce sont des fariboles prétentieuses qui ne méritent aucune attention et où l'auteur a le tort de ne pas sentir de différence entre son sublime et celui de Corneille, entre son pathétique et celui de Racine.

de convenance[1]. C'est une faute d'être fastueux où on ne devrait être que pathétique, d'être orné où il faudrait être simple, et simple où il faudrait être orné. Je puis bien m'être mépris dans tous ces cas; mais je sais, indépendamment de mes fautes, qu'il faut toujours se proportionner à sa matière, et avoir le courage de ne briller qu'autant et comme elle le comporte.

La convenance générale et qui renferme toutes celles dont je viens de parler, c'est d'être naturel, je veux dire de ne faire tenir aux personnages que des discours tels que la nature les inspirerait à des hommes qui seraient dans l'état et agités des passions qu'on représente[2].

Les poëtes parmi nous ont été longtemps* très-éloignés de ce principe; ils voulaient être poëtes partout. Amoureux de singularités et plus flattés d'une bizarrerie difficile que d'une justesse aisée, ils ne songeaient pas à peindre, mais à donner des preuves de subtilité d'esprit, aussi bien dans une tragédie que dans un sonnet ou un chant royal; en un mot, on semblait croire alors que ce n'eût pas été la peine de faire des vers, pour ne parler que comme les autres. De là les jeux de mots qui régnèrent longtemps, et les jeux d'esprit dont on s'est corrigé encore plus tard.

C'est dommage que de grands génies soient nés sous un si mauvais goût; ils en ont subi la tyrannie : et ne pensons pas qu'en leur place nous nous en fussions mieux défendus. Les hommes ne se forment pas tout seuls: ils naissent disciples de tout ce qui les environne; ce qu'ils entendent admirer dans leur enfance, devient l'objet de leur émulation; ils se plient non-seulement à l'imiter, mais encore à le trouver beau, et ils tournent de ce côté-là toute leur complaisance et tous leurs efforts. De plus, comme les poëtes n'en veulent qu'à l'estime des hommes, il ne leur importe pas d'étudier ce qui doit plaire, il leur suffit de savoir ce qui plaît; et quand ils auraient

1. On est toujours surpris qu'un homme d'esprit comme Lamotte puisse arriver à des propositions aussi extravagantes.

2. Sans doute; mais ces discours peuvent être harmonieux ou durs, onctueux ou secs, passionnés ou froids, touchants ou ennuyeux. Lamotte n'a pas l'air de s'en être jamais aperçu.

une raison supérieure* capable de corriger le goût de leur siècle, peut-être n'oseraient-ils l'entreprendre de peur de n'être pas assez tôt goûtés.

Corneille, Rotrou et Duryer ont fait, dans le cours de peu d'années, l'un le *Cid*, l'autre *Venceslas*, et l'autre *Scévole*, toutes tragédies qui ont perfectionné le théâtre à beaucoup d'égards; mais tous trois ont succombé aux vices de leurs temps pour tout ce qui regarde le discours; j'ose même avancer qu'il leur a fallu, je ne dis pas plus de raison, mais plus d'imagination et plus de souplesse pour briller en suivant le mauvais goût établi, qu'il ne leur en aurait fallu pour l'éviter[1].

Qu'on examine leurs scènes les plus pointilleuses[2]; on verra qu'ils ont eu d'abord dans l'esprit le fond d'un sens raisonnable, mais qu'ils l'ont dédaigné sous sa forme naturelle comme trop ordinaire, et qu'ils se sont efforcés de le revêtir de figures bizarres et d'allusions éloignées, de sorte qu'ils ont pris deux peines pour une : l'une, de penser sensément; et l'autre de masquer ce qu'ils pensaient de judicieux sous le jeu frivole des figures. Je ne veux qu'une scène de *Venceslas* pour exemple de ces défauts de style que réprouve la nature et dont Racine a corrigé le théâtre, après avoir lui-même* payé tribut au mauvais goût dans ses *Frères ennemis*..

Ladislas aime éperdument Cassandre. Il avait suivi d'abord la violence de sa passion jusqu'à attenter à la pudeur de sa maîtresse; mais, revenu de son égarement et ramené au respect par la vertu de Cassandre, il veut l'épouser, et il vient la presser d'y consentir. Cassandre n'écoute que le ressentiment de l'outrage, et elle rejette les instances du prince avec beaucoup de dureté. Ce prince impute cette dureté à la préférence qu'elle fait de son rival; et comme elle ne le désavoue pas, il s'abandonne à la fureur, et il s'emporte contre elle au mépris

1. Toujours la même erreur. Lamotte croit que le mérite d'un poëte consiste à éviter une faute. *Vitavi denique culpam, non laudem merui*, dit Horace avec beaucoup de raison. Lamotte n'a jamais compris cela.

2. Cette discussion, jusqu'à la fin, quoique ne se rapportant presque pas au sujet traité, est fort bonne et les exemples sont bien choisis.

le plus injurieux. Dans la première partie de la scène, il dit à Cassandre pour excuser son attentat :

> Mais un amour enfant peut manquer de conduite.

Voilà un jeu de mots ridicule et qui ne peut pas tomber dans l'esprit d'un amant véritablement touché. Il abuse de ce qu'on peint l'amour comme un enfant ; mais si l'on pouvait en abuser, ce serait plutôt pour excuser sa timidité que sa violence. Dans la seconde partie de la scène, il dit pour exprimer à Cassandre la honte qu'il a de l'avoir aimée : *

> De l'indigne brasier qui consumait mon cœur
> Il ne me reste plus que la seule rougeur.

Il se joue encore des mots ; il prend le brasier pour l'amour, et la rougeur pour la honte, comme s'il y avait le moindre rapport de la rougeur d'un brasier avec un sentiment.

La différence que je trouve entre les jeux de mots et les jeux d'esprit, c'est que dans les uns on abuse de la ressemblance des termes pour unir ensemble des idées qui n'ont point de rapport, ce qui ne peut jamais être qu'un vide de sens et de raison ; au lieu que le vice des jeux d'esprit n'est pas de manquer de sens, mais seulement de blesser le naturel, et de s'étudier à ranger ses pensées dans une symétrie brillante et difficile qui ne marque ni vraie passion ni raisonnement sérieux. Par exemple, dans la scène que j'ai choisie, Ladislas débute ainsi en parlant à Cassandre :

> Sachons si mon hymen ou mon cercueil est prêt.
> Impatient d'attendre, entendons mon arrêt.
> Parlez, belle ennemie ; il est temps de résoudre
> Si vous devez lancer ou retenir la foudre.
> Il s'agit de me perdre ou de me secourir.
> Qu'en avez-vous conclu ? faut-il vivre ou mourir ?
> Qui des deux voulez-vous, ou mon cœur ou ma cendre ? *
> Et quel des deux aurais-je, ou la mort ou Cassandre ?
> L'hymen à vos beaux jours joindra-t-il mon destin ?
> Ou si votre refus sera mon assassin ?

Ces antithèses continues et qui sous de nouvelles figures redisent toujours la même chose, sentent bien plus un poëte qui rêve un sonnet qu'un amant qui exprime sa douleur. Au lieu

de la naïveté du cœur, on n'y sent que le travail d'un esprit qui fait parade de sa souplesse. Souvent les plus beaux endroits de Corneille ne sont pas exempts de ces défauts dont son siècle lui faisait un mérite; mais je ne crois pas qu'on trouve aisément de quoi le reprocher à Racine.

Ce n'est pas que ces antithèses, ces oppositions d'idées soient vicieuses par elles-mêmes; au contraire, rien n'est souvent plus naturel, et nos sentiments aussi bien que nos pensées emportent d'ordinaire avec eux ces espèces de comparaisons. L'idée d'un bien qu'on désire réveille celle d'un malheur qu'on craint; l'idée d'une vertu se présente à l'esprit avec celle du vice opposé. Les antithèses ne sont donc blâmables et ne deviennent des jeux d'esprit que par la recherche et la continuité, en un mot quand l'art et l'effort se font trop sentir. Par exemple,* voici trois vers de la même scène qui me paraissent tout à fait beaux, et particulièrement par l'antithèse du dernier. Théodore représente à Cassandre qu'il est beau de régner :

> Régner ne peut déplaire aux âmes généreuses.

Cassandre répond :

> Le trône bien souvent porte des malheureuses,
> Qui sous le joug brillant de leur autorité,
> Ont beaucoup de sujets et peu de liberté.

Le sens est admirable, et la nature offre elle-même l'antithèse toute parfaite qu'elle est. Cassandre voit un véritable esclavage, malgré l'apparence du pouvoir, et ce sont deux vues unies qui forment son sentiment et sa pensée. Au reste, malgré tous les défauts que j'ai remarqués dans cette scène, elle demeure toujours très-belle par le fond des passions qui y règnent. L'amour effréné de Ladislas, le dédain généreux de Cassandre et la fureur du prince, où, se faisant illusion à lui-même, il croit ne plus voir qu'avec le dernier mépris ce qu'il adore plus que jamais; tout cela saisit l'âme et ne laisse plus d'attention qu'aux grands mouvements des acteurs. On voit mieux, pour ainsi dire,* ce qu'ils sentent qu'on n'entend ce qu'ils disent; et comme le naturel est dans le fond des choses et que ces choses sont fort intéressantes, ils couvrent les bizar-

reries de l'expression, parce qu'où le cœur est une fois ému l'esprit n'est plus maître d'examiner.

Cela fait voir combien il importe de se faire une matière pathétique et de la bien arranger. Cette perfection prévaut presqu'à tout au théâtre. Manquez, au contraire, de ce pathétique, vous ne ferez plus de fautes impunément, et vos beautés mêmes seront en pure perte.

Mais voici quelque chose d'assez étrange, c'est que parmi nous le pathétique qui suffit souvent à couvrir de grands défauts, n'empêche pas quelquefois qu'on ne soit blessé des plus petits. J'entends par ces *plus petits* des tours et des expressions aisées à tourner en ridicule, et qui donnent le moindre lieu à certaines allusions. Les lecteurs m'entendent. Il y a toujours parmi les spectateurs une jeunesse indiscrète, très-disposée par sa corruption même à saisir ces endroits malheureux, et alors la situation la plus touchante n'est pas à l'abri d'un rire scandaleux qui, s'il n'entraîne pas les gens sensés, arrête du moins leur plaisir, déconcerte l'acteur, détruit pour quelque temps l'illusion du * spectacle, et anéantit, par conséquent, l'impression qu'elle devrait faire.

A la première représentation des *Machabées*, quand Antiochus dit ces deux vers en faisant arrêter Antigone et Misaël :

> Gardes, conduisez-les dans cet appartement ;
> Et qu'ils y soient tous deux gardés séparément.

Ce mot *séparément*, réveilla une idée folle dans quelques têtes, et le rire qu'elle excita pensa nuire à la pièce[1]. C'est aux auteurs à y prendre garde. Qu'il y eût dans une pièce cinq ou six endroits susceptibles d'une plaisanterie ou de quelqu'autre ridicule, je parierais hardiment pour sa chute : car, j'en demande pardon à la nation, elle est trop aisée à tirer du sérieux. Il est vrai qu'elle saisit le ridicule avec une extrême finesse, mais en général elle n'a ni l'équité, ni la force de ne l'apprécier pas plus qu'il ne vaut.

Quelqu'un pourrait dire que je ne me suis pas assez étendu

1. On a remarqué que Lamotte, venant à l'examen de sa pièce, a soin de dire que les défauts dont on se plaint sont des *plus petits*. Il est vrai qu'il en cite un qu'on peut dire imperceptible ; mais il y en a d'autres dont il ne parle pas.

d'abord sur la versification considérée comme mesure et comme son. J'ai à lui répondre qu'en ne négligeant rien de ce qui la regarde comme discours, j'ai dit en même temps tout le nécessaire à l'autre égard ; car où trouvera-t-on des vers qui, ne manquant d'aucune * des conditions que je demande au discours, soient d'ailleurs désagréables à l'oreille? A peine alléguerait-on quelques occasions rares, où la rencontre des sons ne serait pas heureuse.

A cela près, les vers auront toujours l'agrément qu'on en doit attendre, et toute cette harmonie dont on fait tant d'honneur aux beaux vers ne sera jamais que l'assemblage de toutes les convenances du discours jointes exactement aux règles de la versification[1].*

1. Ce résumé de la dissertation doit nous convaincre que Lamotte n'avait aucunement le sentiment du beau en littérature; qu'il ne comprenait pas du tout la différence des styles, ni l'effet que ces styles font sur notre oreille et notre imagination. Certainement il ne faut pas méconnaître l'intérêt de la convenance ou de toutes les convenances, comme dit Lamotte; mais réduire à cela le mérite des styles et des vers, c'est montrer qu'on est insensible aux qualités qui touchent du plus près à la poésie, c'est d'avance réduire à rien tout ce que l'on veut dire.

XIII.

DISCOURS A L'OCCASION DE LA TRAGÉDIE DE ROMULUS.

(Tome IV, p. 135 à 190.)

La tragédie de *Romulus* eut quelque succès dans sa nouveauté. Cette pièce fait époque dans l'histoire du théâtre, parce qu'elle a été l'occasion d'un changement que les auteurs désiraient depuis longtemps, et dont Lamotte osa prendre l'initiative. Avant 1722, en effet, lorsqu'on donnait une pièce nouvelle, on la jouait seule. On n'y joignait de petite pièce qu'après les huit ou dix premières représentations, ce qui donnait lieu de croire que la pièce commençait à ne plus attirer le public. Pour prévenir ce jugement quelquefois mal fondé, notre auteur fit jouer une petite pièce dès la première représentation de *Romulus*, et cet usage a été suivi depuis. Le discours que Lamotte a composé plus tard à l'occasion de cette pièce, a pour objet, comme il a été dit plus haut, la simplicité ou la multiplicité des incidents; puis les diverses parties de la tragédie, l'exposition, les situations, les caractères et ce qui s'y rapporte. Là, comme toujours, au milieu d'observations très-justes, il y en a beaucoup de fausses que nous signalerons à l'occasion.

Comme on m'a fait l'honneur de censurer *Romulus*, je dirai d'abord un mot de ces critiques qu'attire d'ordinaire aux tragédies le succès qu'elles ont au théâtre[1].

Des critiques. — L'usage des critiques est ancien, et depuis le *Cid*, dont le cardinal de Richelieu engagea l'Académie française à relever les défauts, il a rarement discontinué. L'abbé d'Aubignac ne les épargnait pas au grand Corneille. Il y en a eu sur presque toutes les tragédies de Racine, et qui, tant bonnes que mauvaises, sont toutes tombées dans l'oubli. Les ouvrages critiqués durent, et leur réputation * s'affermit et

1. Les critiques dont Lamotte va parler sont bien étrangères au sujet qu'il s'était proposé et qu'il nous avait annoncé. Ses réflexions ne seront pourtant pas tout à fait inutiles, si elles nous montrent combien le poëte avait été sensible au mal qu'on disait de ses pièces.

croît tous les jours, parce qu'un mérite dominant en couvre les défauts qui ne s'aperçoivent guère que quand on les cherche, et on ne les cherchait alors que par envie. Les critiques, au contraire, disparaissent bien vite et sans retour, ou faute d'assez de solidité et d'agrément, ou parce que la partialité seule les décrédite. Après l'exemple de ces grands poëtes, un auteur doit douter de son succès tant qu'on le laisse en repos, et ce qu'il peut souhaiter de mieux, c'est que ses ouvrages fassent assez de bruit pour réveiller les critiques et qu'ils soient assez bons pour leur survivre[1].

Les critiques ne partent d'ordinaire que de deux sortes d'auteurs : les unes sont l'apprentissage de jeunes gens qui n'ont encore qu'assez d'esprit pour présumer d'en avoir beaucoup, à qui quelques idées superficielles d'un art tiennent lieu de tous ses principes; et qui, plus pressés de décider que de s'instruire, saisissent avidement l'occasion d'un ouvrage célèbre, pour se mettre eux-mêmes sur les rangs et déployer les prémices de leur génie. C'est pour eux une ambition bien vive que la gloire d'être imprimés avec quelque espérance d'être lus ; et le titre d'auteur, surtout d'auteur critique, leur paraît d'une grande distinction parmi les* hommes. Qu'attendre de ces jeunes imprudents que des choses triviales qui ne sont nouvelles que pour eux et qu'ils sont tout étonnés de savoir, que des discours du monde, ramassés sans choix, sans examen et sans liaison, et dont ils se croient auteurs dès qu'ils les ont revêtus de quelque amplification ? L'air seul de style et de phrases leur tient lieu de raisonnement et de preuves, et il faut bien le pardonner à l'ivresse d'un âge sujet à la présomption, à proportion de sa vivacité et de son ignorance[2].

1. Ce qui est dit ici n'est vrai que des bons ouvrages et des mauvaises critiques. Il paraît singulier que Lamotte, ici et dans ce qui va suivre, n'ait pas compris qu'un ouvrage de critique est un ouvrage comme un autre, pour lequel tel ou tel écrivain a du goût, auquel il est porté par sa nature. Il aurait alors évité cette odieuse imputation qu'il exprime deux lignes plus bas, savoir que les critiques ne partent que de deux sortes d'auteurs selon lui également méprisables. Quand on pense au dialogue des *Héros de roman* que Boileau composait dans sa jeunesse, et qui est resté un des chefs-d'œuvre de la critique française, on est justement indigné des expressions de notre auteur.

2. Voilà, selon Lamotte, la première classe des critiques. Si c'était vrai, cela

Les autres partent d'écrivains plus instruits et plus ingénieux, mais qui malheureusement n'ont pas pour objet la raison ni la vérité. Leur but est de briller aux dépens d'un ouvrage qui vient d'avoir quelque éclat, et de se donner tout à la fois un air de supériorité sur l'auteur qu'ils censurent et sur le public qui s'en est laissé séduire. Bien déterminés d'abord à trouver des défauts, n'y en eût-il point, ce qui à la vérité n'arrive guère, non-seulement ils vont relever des fautes réelles, mais ils en vont grossir les moindres apparences; et n'espérez pas qu'ils fassent grâce à ce qu'ils sentiraient eux-mêmes de plus raisonnable, s'ils sont assez heureux pour pouvoir, à force de déguisements, l'offrir sous un aspect ridicule. Pour cela * les infidélités et les sophismes ne leur coûtent rien; ils n'exposeront pour le fait entier que quelques circonstances qui, séparées de celles qu'ils dissimulent, changent absolument l'espèce. En ne présentant qu'en partie le caractère d'un personnage, ils vont condamner des sentiments et des démarches qu'une autre partie du caractère justifie et rend même nécessaires [1].

Si quelques phrases familières se trouvent répandues dans l'ouvrage, et peut-être à propos, car le familier trouve encore sa place au milieu du grand, ils les rassembleront, à dessein qu'elles fassent ensemble une impression de négligence, et concluront hardiment que tout l'ouvrage est prosaïque; ou, s'ils l'aiment mieux, de quelques expressions audacieuses rapprochées de même, ils insinueront que toute la pièce est forcée et bizarre.

Il faut pourtant avouer à leur décharge qu'ils ne sont pas seuls coupables de leur malignité; quelques-uns de ceux qui n'en sont pas séduits ne la leur reprochent que d'un ton qui semble plutôt les féliciter de génie, que les reprendre d'injustice et de mauvaise foi. On en use avec eux comme avec des enfants

ne ferait pas honneur à la science; mais il en est de ces jeunes gens qui blâment à tort et à travers comme de ceux qui louent bassement ou de ceux qui font de mauvais poëmes. Ce sont les infirmités de la nature humaine; ce n'est pas la faute de l'art.

1. Qu'il y ait de tels critiques parmi les hommes capables de mieux faire, cela est vrai sans doute; mais il faut avoir été bien sensible à un jugement sévère pour généraliser ainsi ce qui n'est qu'une triste exception.

malins qu'on ne gronde de leur malignité qu'en les caressant, parce qu'on y trouve de la vivacité et de l'esprit; les pauvres enfants donnent dans* le piége, et s'étudient à de nouvelles malices pensant n'en devenir que plus jolis[1].

Il est vrai d'ailleurs que le public, je n'entends pas par là les gens les plus raisonnables, fait un assez bon accueil aux critiques et même par préférence aux plus malins. On dirait que dès qu'il a applaudi avec éclat à quelque ouvrage dramatique, il appréhende que l'auteur n'en devienne trop vain; la crainte n'est peut-être pas mal fondée, et il est bien aise qu'à quelque prix que ce soit on prenne soin de rabattre un peu de l'orgueil qu'il aurait lui-même fait naître[2].

La raison voudrait cependant que les critiques ne fussent permises qu'à des gens éclairés et équitables. Dans une république bien réglée on ne choisit des censeurs que de ce caractère. La république des lettres demanderait une pareille police, et il est vrai qu'alors les critiques seraient d'une grande utilité. Des gens éclairés n'établiraient sur un art que des principes certains et bien développés; ils n'en feraient que des applications justes aux défauts d'un ouvrage, en faisant sentir précisément en quoi ils consistent et en fournissant les moyens de les éviter; équitables d'ailleurs, ils ne reprendraient pas un écrivain de manière à l'aigrir et * à l'indigner, mais avec des raisonnements solides, accompagnés d'égards qui les rendraient plus persuasifs, et qui en encourageant l'auteur l'aideraient à se corriger, car il faudrait être bien maladroit pour ne pas trouver dans un ouvrage applaudi du public quelques occasions d'une louange légitime[3].

Quel dommage n'est-ce pas que les sages, seuls capables,

1. Tous ces mots montrent combien Lamotte était au fond piqué de ce qu'on avait dit contre sa pièce.

2. Voilà le public pris à parti maintenant.

3. La demande de Lamotte est en soi assez raisonnable, si elle se réduit à demander que la critique soit bien et honorablement exercée. Mais faut-il pour cela que le gouvernement intervienne? et y a-t-il moyen d'imposer silence au critique inhabile? Il est permis de ne le pas croire. Quant à la forme à laquelle il voudrait réduire la critique, elle n'est pas mauvaise sans doute, surtout dans une analyse. Mais il y en a d'autres qu'il serait très-fâcheux de perdre.

seuls dignes de critiquer les autres, soient ceux qui s'en mêlent le moins! Un sage se contente de juger sainement des ouvrages des autres, d'en dire simplement son avis quand on le lui demande, et en se gardant bien de se donner pour règle; et loin qu'il soit curieux d'occuper le public de ses réflexions, la témérité de se donner pour auteur lui paraît une démarche de vanité et d'orgueil, capable de décréditer toute seule ce qu'il aurait de meilleur à dire. Que nous sommes loin, nous autres poëtes, d'une modestie si sensée! Gardons-nous bien aussi de nous compter parmi les sages.

Je dois cependant rendre ici justice à un de mes censeurs. J'ai vu dans le *Spectateur français*, imprimé depuis quelques années en Hollande, une critique de tous mes ouvrages, dont l'auteur me paraît aussi équitable qu'éclairé, et de qui la modestie n'est pas douteuse, puisque approuvé * du public, il s'obstine encore à lui cacher son nom. Cet écrivain m'examine dans les différents genres où j'ai travaillé, et déclarant d'abord qu'il ne me connaît pas personnellement, et qu'il n'a, par conséquent, aucune prévention ni pour ni contre moi, établissant ensuite par des idées nettes la perfection propre à chaque genre, il me condamne avec liberté dans les endroits où il croit que je m'en éloigne; content de marquer sérieusement la faute, sans essayer jamais de tourner l'auteur en ridicule, et sans induire le lecteur à penser que ces fautes éparses dans les ouvrages en forment le caractère dominant; mais il ne s'en tient pas à relever ce qu'il juge répréhensible, il pèse du moins avec autant d'attention ce qu'il trouve d'heureux et d'estimable. On sent même qu'il a beaucoup plus de plaisir à louer qu'à reprendre; ses applaudissements ont plus d'énergie que ses critiques, et ce penchant généreux lui fait tellement exagérer ce qu'il y a de bon, que je trouve bien plus à rabattre de ses louanges que de ses censures. Il me fait cependant un reproche des plus graves : il m'accuse dans quelques prologues de mes fables d'une vanité bien marquée, dont, dit-il, j'avais été fort éloigné jusque-là. A l'amour qu'il fait paraître dans tout son livre pour la * vertu, il lui sied d'avoir été blessé d'un vice si odieux; car j'en conviens de bonne foi, j'ai souscrit d'abord à son reproche;

j'ai senti dans ces prologues, quand je les ai relus, un air de vanité qui ne me laisse pas douter qu'il n'y en ait effectivement; j'en soupçonne encore dans bien d'autres endroits où j'en ai moins l'air, et je crains qu'il n'y en ait jusque dans l'aveu que j'en fais, tant j'ai de plaisir à le faire.

Je n'ai pas voulu perdre cette occasion de remercier sincèrement mon critique, et de lui apprendre que, depuis ses réflexions sur mes ouvrages, il a un nouvel ami dont il ne se doutait peut-être pas. Je ne dissimulerai pas, non plus, qu'il y a eu une critique de *Romulus* digne d'attention par les principes, l'arrangement, le bon style et l'esprit que l'auteur y a répandu; mais il sait bien lui-même que sa critique ne mérite point de remercîment, il ne s'y est proposé que de relever des défauts; son objet unique a été de décrier tout l'ouvrage, et un pareil dessein corrompt le jugement le plus ferme, non-seulement sur les beautés qu'on se cache, mais même sur le degré des défauts qu'on remarque.

M. B.... a éprouvé cet inconvénient et, qui pis est, celui de manquer à la sincérité, quand elle ne s'accorde pas avec la* résolution où l'on est de reprendre. Je ne lui représenterai qu'une seule de ces altérations, et c'est le moins qu'un galant homme puisse pardonner à un auteur qu'il a critiqué. Il m'accuse d'avoir fait Proculus poltron; il prétend le prouver par plusieurs des vers que je lui mets à la bouche, et entre autres il se sert de celui-ci pour dire que Proculus l'avoue lui-même, en s'excusant de n'avoir pas tué Romulus et en tâchant de se raffermir.

Je réparerai bien ce moment de surprise.

Mais pourquoi M. B.... supprime-t-il les deux vers qui précèdent immédiatement celui qu'il cite?

Excuse, Murena, ce respect souverain,
Qu'imprime la valeur dans l'âme d'un Romain.

Proculus n'exprime-t-il pas bien par là que plus on est brave, (car *romain* le veut dire), plus on est frappé d'admiration pour la valeur des autres, et que c'est par respect pour celle de

Romulus qu'il a suspendu sa vengeance? Est-il un sentiment plus opposé à la poltronnerie? M. B.... aurait pu me dire, s'il l'eût voulu, que ce sentiment est trop subtil, mais du moins n'aurait-ce plus été le reproche de poltronnerie, et c'est de celui-là qu'il ne voulait * rien perdre. Un honnête homme n'est-il pas bien surpris d'avoir été amené jusqu'à cet air de mauvaise foi par l'intérêt mal entendu de soutenir une fausse critique? et n'est-ce pas même à la honte qu'il en a qu'il peut mesurer le fond de sa probité? Je crois que M. B.... est bien honteux[1].

A propos de ce Proculus accusé de poltronnerie, malgré ce qu'il dit lui-même, j'ajouterai une réflexion dont je ne trouverais peut-être pas une occasion si naturelle, c'est qu'il ne faut jamais imputer aux personnages d'une pièce ni plus ni moins qu'ils ne disent. Ils n'ont point de secret pour le spectateur, et ils ne sont autre chose que l'assemblage des discours qu'on leur fait tenir. On peut bien dire qu'un personnage se contredit ou se dément, mais jamais qu'il se déguise, à moins qu'il ne l'avoue lui-même dans la pièce ou que l'auteur n'ait l'art de le faire entendre par le moyen des autres personnages. On a raison, dans le monde, de ne pas croire les gens sur leur parole, parce qu'alors il y a une personne et des discours ; ce n'est pas de même au théâtre, ce sont les discours qui constituent la personne, et il n'y a rien à distinguer. Convainquez l'auteur, s'il y a lieu, de n'avoir pas connu la nature et d'avoir * allié des sentiments qui ne s'accordent pas ensemble; mais prenez toujours le personnage pour ce qu'on le donne, quelque chimérique qu'il puisse être. On étudie les hommes dans la société, pour pénétrer dans leur cœur au delà de ce qu'ils en découvrent ; les hommes qu'on voit au théâtre sont tout dévoilés et ne sont précisément que ce qu'ils paraissent[2].

1. Discussion sur une pointe d'épingle. Si ce M. B... a trouvé que Proculus était un poltron, c'est que cette idée résultait de l'ensemble de ses discours ou de ses actes; et les deux vers omis par le censeur ne font rien à l'affaire. Ils prouvent seulement que le vers cité ne fait pas à lui tout seul une preuve démonstrative; et qu'importe?

2. Principe très-juste sans contredit, mais à cette condition qu'on jugera le personnage sur l'ensemble de ce qu'il dit et de ce qu'il fait; car ce peut être un

J'entre à présent en matière sur ma tragédie en particulier; et qu'on ne s'étonne ni de mes préliminaires, ni de mes digressions, puisque j'ai bien moins en vue de me justifier personnellement, ce qui n'en vaudrait pas la peine, que de proposer sur les différentes parties de l'art, des idées générales que le lecteur puisse rejeter, adopter ou rectifier, selon que j'y serai plus ou moins heureux.

De la multiplicité d'événements.—Les critiques m'ont reproché la multiplicité d'événements, et je regarde ce reproche sous deux aspects. Ou l'on a voulu seulement me convaincre d'avoir violé la loi des vingt-quatre heures, ou bien, indépendamment de cette règle, on prétend que la multiplicité d'incidents est par elle-même un défaut; tâchons de nous juger nous-mêmes à ces deux égards, en n'écoutant que la nature et la raison.

Quel entassement d'aventures, s'écrie-t-on * d'abord ! Tatius entre dans Rome avec ses troupes; Romulus défend longtemps le pont; les soldats se rassemblent et viennent à son secours; le combat s'échauffe, Tatius est fait prisonnier et conduit dans le palais de Romulus; Proculus lui facilite le retour dans son camp, nouvelle bataille; les Sabines, portant leurs enfants sur leur sein, se jettent entre les deux armées; Tatius propose un duel, on en jure les conditions; Hersilie accorde les deux rois; enfin Romulus offre un sacrifice dans le bois de Mars, où son propre courage et celui de Tatius le sauvent des assassins, et ils reviennent tous deux punir le grand prêtre et calmer une révolte.

Cette énumération faite, le critique triomphe, et croit avoir laissé l'auteur sans réplique; mais il n'en demeure pas moins vrai qu'il ne me faut presque pour tout cela que le temps même de la représentation, et qu'à peine ai-je besoin de supposer une demi-heure entre quelques actes. Le premier combat se donne dans Rome, entre le premier et le second acte; et il ne faut pas abuser de ce que je dis que Romulus lui seul défendit longtemps le pont contre les Sabins; le temps se mesure là, à

défaut chez l'auteur de ne pas suffisamment comprendre lui-même le caractère qu'il trace, et de croire que ses phrases le garantissent de tout reproche.

l'effort qu'il avait à soutenir, et quelques minutes en ce cas deviennent * un temps considérable. D'ailleurs qui pouvait empêcher ses soldats de le joindre aussitôt? Étaient-ils loin de lui? N'étaient-ils pas gens à se tenir toujours sur leurs gardes? Enfin, quoique les armées se mêlent, ce n'est qu'un commencement de combat, puisque Tatius tombant entre les mains de Romulus, le combat demeure suspendu par l'ordre du vainqueur; une demi-heure y suffisait de reste.

Mais si on fait attention que les troupes demeurent dans leur poste, on jugera que la retraite de Tatius dans son camp, que la présence des femmes romaines au milieu des deux armées, le défi des deux rois, que tout cela, dis-je, ne demande que le temps que j'y emploie.

L'action du quatrième au cinquième acte n'est que la proclamation de Tatius dans le sénat, et le sacrifice de Romulus dans le bois de Mars; cela ne demande pas absolument plus d'une heure, et le reste se passe dans le temps même de la représentation. On ne trouve les événements pressés que parce qu'on ne fait pas assez d'attention au voisinage des lieux et à l'interruption des actions qu'on imagine, sans y penser, d'une plus grande étendue; ajoutez que les préparations que j'ai ménagées aux événements sont bien moins frappantes pour les spectateurs que les * événements mêmes qui, suivant le cours ordinaire des choses, laissent l'idée d'un temps plus long que celui où je me suis étudié à les réduire.

Il est vrai encore que d'une scène à l'autre il se passe des choses qui demandent qu'on suppose la scène plus longue; mais c'est un privilége dont les plus grands poëtes usent partout sans scrupule, et qu'il est bien raisonnable de leur accorder, si l'on veut qu'ils intéressent. Aussi là-dessus le spectateur est-il de bonne composition; il ne s'avise pas de compter les moments, pourvu qu'on le touche; et il sacrifie, sans y penser un peu d'exactitude à son plaisir. Sa curiosité une fois excitée ne veut pas être suspendue, et sa propre impatience lui rend, en quelque sorte, la précipitation vraisemblable[1]. En un

1. Rien de plus juste et de plus philosophique que ces observations sur la vraie manière d'entendre l'unité de temps ou le temps lui-même au théâtre;

mot, ce calcul sévère n'est que le prétexte malin de la critique, et, pour ainsi dire, la superstition de l'art.

On a été, sans comparaison, mieux fondé à blâmer la manière dont Romulus se sauve des assassins dans l'instant de son sacrifice. Les circonstances que je raconte sont difficiles à imaginer, et elles ont le défaut du romanesque. Ce n'est pas que je pousse le merveilleux jusqu'à l'impossible, et l'histoire romaine nous fournit un fait encore plus incroyable que celui de ma tragédie *.

Siccius Dentatus, simple plébéien et surnommé l'*Achille des Romains*, s'était attiré par cent prodiges de valeur une grande autorité sur le peuple, et par cela même la jalousie des décemvirs. Ils résolurent de le perdre, et, sous prétexte d'honneur, ils l'envoyèrent à une expédition à la tête de cent hommes qu'ils avaient chargés de l'assassiner. Siccius, au rapport de Denys d'Halicarnasse, se défendit seul contre tant d'assassins; il en tua quinze, il en blessa trente ; et le reste, n'osant plus l'attaquer de près, ne put que l'accabler de loin à coups de traits et de pierres. Ne semble-t-il pas que j'aie copié ce fait, en l'attribuant à Romulus, avec la précaution de l'adoucir, pour lui prêter plus de vraisemblance? et ne pourrais-je pas dire que j'ai pu sans excès supposer au fondateur de Rome autant de force et de courage qu'en fit paraître dans la suite un simple citoyen. Je ne veux pourtant pas abuser de mes avantages. Je consens en-

mais cette excellente distinction vient à propos d'une critique bien fausse et d'une réponse qui ne vaut pas mieux. La critique est qu'il y a, dans *Romulus*, une trop grande quantité d'incidents; la réponse est que toutes ces aventures ont pu se passer dans le temps de la représentation. La critique est mal exprimée, et la réponse ne répond qu'au mot et non pas au fond du reproche; c'est tout ce que l'on en peut dire. Il y a, en effet, beaucoup d'incidents dans *Romulus;* mais ce qui les rend mauvais, ce n'est pas leur nombre, c'est qu'ils ne tiennent à rien, qu'ils ne sont pas amenés, qu'ils se produisent parce que le poëte en a besoin. Il y a beaucoup plus d'incidents encore dans d'autres pièces, surtout dans celles de nos jours; et comme ils s'enchaînent entre eux, et se confondent dans leur résultat nécessaire, on ne se plaint pas de leur quantité. Lamotte répond que tout cela peut se passer en trois ou quatre heures; sans doute: mais quand ces événements pourraient aller plus vite encore, ils ne seraient pas plus intéressants; et les critiques inhabiles à analyser leurs idées diraient encore qu'il y en a trop, voulant dire tout simplement qu'ils ne tiennent pas les uns aux autres : et c'est à quoi Lamotte n'a garde de répondre.

core, malgré cet exemple, qu'on traite de chimérique l'exploit de Romulus; et je conviens qu'au théâtre le vrai même n'est bon qu'à titre de vraisemblance [1].

Comparaison de la multiplicité et de la simplicité d'incidents. — Il ne s'agit maintenant que d'examiner en général la simplicité et la multiplicité * des incidents; de peser les avantages et les inconvénients de l'un et de l'autre, aussi bien que le remède qu'il y faut apporter; de marquer la différence du plaisir qu'elles peuvent faire au spectateur, et enfin les ressources qu'elles prouvent dans le poëte.

L'avantage de la simplicité, c'est de n'avoir besoin que de la plus légère attention du spectateur. On suit un objet avec d'autant plus de plaisir qu'on l'embrasse avec moins de peine, et le cœur entre plus aisément dans la passion quand l'esprit n'est pas occupé à démêler les circonstances qui la fondent.

L'inconvénient de la simplicité, c'est de ne pas assez exercer l'imagination, toujours avide de nouveaux objets, et de dégénérer bientôt en une languissante uniformité. Le remède à cet inconvénient, c'est d'allier la variété à la simplicité, de manière qu'on multiplie en quelque façon le même objet en le présentant sous diverses faces.

Au contraire, l'avantage de la multiplicité est de promener l'esprit d'objets en objets, de faire renaître sa curiosité en la satisfaisant, et d'ajouter toujours aux émotions du cœur la nouvelle force que leur donne la surprise. L'inconvénient est le danger de la confusion qui changerait en * étude ce qui ne doit être qu'un divertissement, et de ne faire sur le cœur que des impressions légères, à force d'en vouloir faire de différentes. Le remède est de disposer les événements dans un ordre qui les fasse naître les uns des autres, et surtout de les subordonner tellement à un même intérêt qu'ils puissent rentrer par là dans une espèce de simplicité.

1. L'aveu que fait ici Lamotte nous dispense de le critiquer. Insistons cependant : 1° sur ce que le théâtre a d'autres exigences que le simple récit; 2° sur ce que la vraisemblance elle-même n'est pas absolue, mais relative; et que, de la manière de présenter ou de raconter le même fait, résulte souvent sa vraisemblance ou son invraisemblance.

Enfin dans l'un et dans l'autre cas l'on ne saurait plaire qu'en satisfaisant à la fois à différents besoins de l'esprit, soit en multipliant par la variété des aspects des événements trop simples, soit en unissant sous une même vue des objets différents.

Ces conditions une fois observées, si on me demande de laquelle de ces méthodes doit résulter un plus grand plaisir pour les spectateurs, j'avoue que je penche beaucoup pour la multiplicité d'incidents, par la raison que dans un événement trop simple la variété ne peut être que fine, et que l'uniformité du fond est bien plus frappante que la diversité des circonstances : que dans la multiplicité (bien entendu qu'elle se rapporte toujours à un seul intérêt), l'esprit et le cœur sont émus à tout moment par des tableaux sensiblement variés, et qu'ainsi et la curiosité et la passion y sont à la fois et plus sûrement satisfaites [1]. *

Bérénice, malgré l'abondance la plus délicate de sentiments, n'a jamais pu faire qu'une impression d'élégie; elle a besoin d'être un peu oubliée pour être revue; et le *Cid*, malgré sa multiplicité d'incidents, attache encore, tout répété qu'il est depuis près d'un siècle.

Mais aussi si l'on me demande ce qui prouve le plus de ressource dans un auteur, j'avoue de même que je penche beaucoup pour la simplicité. Il faut avoir bien de la force pour soutenir un sujet trop simple par la richesse et la beauté des détails.

Bérénice est un chef-d'œuvre à cet égard, et il est étonnant que M. Racine ait pu faire naître tant de fleurs dans un champ si étroit. Il faudrait être bien hardi pour suivre son exemple, et je ne lui aurais pas conseillé à lui-même de tenter plus d'une fois une entreprise si difficile. Il vaut mieux prendre ses avantages d'abord, et employer les plus grands efforts d'invention à se préparer une matière abondante, que de s'en fier à des

1. Très-bonne analyse, mais qui se borne à des abstractions et ne touche pas au point vraiment important. Quand les faits s'enchaînent, ils sont à la fois multiples en réalité, et simples pour la pensée. C'est quand ils ne s'enchaînent pas, ou qu'ils se produisent au hasard, comme dans *Romulus*, qu'on se plaint de la multiplicité des incidents. C'était là le vrai sens de l'objection, et Lamotte n'y répond pas, soit qu'il ne l'ait pas compris, ce qui est probable; soit qu'il n'y puisse, en effet, rien répondre. Voyez, d'ailleurs, un mot de Geoffroy sur cette question dans nos *Thèses de critique*, n. I, p. 90.

ressources incertaines, en s'embarquant dans une matière stérile.

Quand, par l'arrangement de sa fable, on s'est donné plusieurs objets à peindre, il ne faut qu'une fleur d'esprit pour chacun : mais quand on veut donner aux* choses plus d'étendue qu'elles n'en portent naturellement, il est bien dangereux qu'on n'ait recours à la subtilité ou à l'amplification ; que même avec les plus heureux efforts on ne sauve pas toujours l'ennui. Est-il raisonnable de se donner plus de difficultés à vaincre qu'il n'y a de succès à espérer ?

Je remarque seulement qu'à proportion de la multiplicité d'incidents, il faut aussi plus d'adresse pour les fonder d'abord ; de manière que quoiqu'on ne les fasse pas prévoir, ils ne paraissent pourtant, quand ils arrivent, qu'une suite naturelle de l'état où l'on suppose d'abord l'action et les personnages. Ce début de la tragédie demande quelques réflexions.

De l'exposition. — L'exposition consiste à jeter d'abord les fondements de la pièce, en exposant les faits de l'avant-scène qui doivent produire ceux qui vont arriver ; en établissant les intérêts et les caractères des personnages qui doivent y avoir part, et surtout à déterminer l'esprit et le cœur du côté de l'intérêt principal dont on veut les occuper. Mais comme la tragédie est une action, il faut que le poëte se cache dès le commencement, de manière qu'on ne s'aperçoive pas qu'il prend ses avantages, et que c'est lui* qui s'arrange, plutôt que les acteurs n'agissent.

Beaucoup d'expositions de nos tragédies ressemblent beaucoup moins à une partie de l'action qu'à ces prologues des anciens, où un comédien venait mettre le spectateur au fait de l'action qu'on allait lui représenter, en lui racontant franchement les aventures passées qui y donnaient lieu ; de sorte que le poëte s'affranchissait par là de l'art pénible de mêler, si je puis parler ainsi, les échafaudages avec l'édifice, et de les tourner en ornements.

Corneille lui-même ne s'est pas fort élevé au-dessus de cet usage dans l'exposition de *Rodogune*, où, par un acteur désintéressé, il fait faire à un autre qui ne l'est pas moins, toute

l'histoire nécessaire à l'intelligence de la tragédie, et, qui pis est, une histoire si longue qu'il a fallu la couper en deux scènes. On l'interrompt pour laisser parler les deux princes qui arrivent, et on la reprend dès qu'ils sont sortis. Voilà sans doute le plus grand exemple d'une exposition froide. Ne sortons pas du même auteur pour trouver aussi le plus parfait modèle d'une exposition adroite, qui est elle-même une grande action. C'est celle de la *Mort de Pompée*, où Ptolomée tient * conseil sur la conduite qu'il doit tenir après le succès de Pharsale.

C'est ainsi que les plus grands hommes fournissent une instruction complète, aussi bien par l'exemple des fautes que par celui de la perfection.

Il y a bien des nuances entre les deux expositions que je viens de citer ; mais il faut avouer que celles de la plupart de nos tragédies tiennent beaucoup de la première, et qu'on songe rarement à imiter la seconde. Le poëte se tire ordinairement d'affaire en faisant faire à un acteur par un autre tous les récits dont il a besoin, tantôt avec la précaution d'instruire un personnage qui n'est pas au fait, tantôt en lui rappelant ce qu'il peut avoir oublié, quelquefois même en lui disant qu'il s'en souvient, comme si c'était une raison de le lui redire.

De là deux défauts : celui de la ressemblance et celui de la langueur ; et le spectateur est tellement habitué à cet usage qu'il n'est qu'auditeur dans le commencement : il ne compte pas qu'il soit encore temps d'être ému. Les règles veulent qu'il attende ; et il abandonne le premier acte, et quelquefois davantage aux besoins du poëte, dans l'espérance qu'il lui ménage par là de grandes émotions.

Je reviens à dire que toute la tragédie * doit être action, et, s'il se peut, la première scène aussi bien que les autres. Je m'en suis fait un principe ; et selon ma portée j'y ai toujours été assez fidèle. Par exemple, on me permettra de le remarquer, la première scène de *Romulus* est une action. C'est le secret d'Hersilie surpris et comme arraché par sa confidente. Les faits dont il fallait instruire le spectateur n'y sont racontés, de la part d'Hersilie, que comme autant de preuves qu'elle n'aime pas Romulus ; et, de la part de la confidente, que comme des moyens

de convaincre la princesse de la passion qu'elle déguise. Quand je n'aurais pas eu en vue de donner par là les éclaircissements nécessaires à la suite, j'aurais toujours fait dire les mêmes choses par la convenance de l'action particulière de la scène. C'est par cette méthode que le spectateur est d'abord dans l'illusion; il n'aperçoit pas le poëte sous les personnages, parce que l'art des préparatifs disparaît, et qu'il se tourne en mouvements et en passion [1].

Si les auteurs y veulent penser, comme j'ai fait, ils manqueront encore moins de ressource. Le malheur est qu'on s'en tient à la marche ordinaire, et que, content de faire le mieux qu'il est possible dans la méthode reçue, on ne s'avise pas de raisonner sur la méthode même. C'est * un bonheur pour moi d'y avoir réfléchi, car je ne le compte pas pour un mérite: c'est toujours quelque chose d'étranger à nous qui fait naître nos réflexions; et rien ne nous en appartient que d'essayer de les mettre à profit.

Puisque l'exposition ne sert qu'à préparer et à former les situations, l'ordre veut que nous parlions à présent de cette partie de la tragédie. C'est de là que dépend le plus grand effet d'une pièce, et il y faut d'autant plus d'adresse et plus de choix.

Des situations. — Une situation n'est autre chose que l'état des personnages d'une scène à l'égard les uns des autres. En ce premier sens, toutes les scènes d'une pièce sont, malgré qu'on en ait, autant de situations; mais on n'emploie ordinairement ce terme que dans un sens plus restreint, et pour exprimer des situations singulièrement intéressantes. Elles ne peuvent être singulières que par deux moyens, par celui de la nouveauté ou par celui de l'importance des intérêts. Souvent les auteurs, ou faute d'invention ou d'assez de délicatesse pour la gloire, se contentent de situations déjà connues; et, à quelques différences près, dont celle des noms est quelquefois la plus considérable,

1. Toutes ces observations sur l'exposition sont d'une exactitude parfaite; il n'y a à y reprendre que l'application. Lamotte croit que la découverte du secret d'Hersilie fait, de cet entretien de la princesse avec sa suivante, une véritable action. Qu'on lise la scène dans l'original, et l'on verra bien qu'il n'y a qu'une conversation de princesse et de confidente en fort mauvais style.

ils s'approprient * ce que d'autres ont inventé, semblables à ces peintres sans imagination qui ne font que copier, d'après les grands originaux, les plus beaux airs de tête et les attitudes les mieux choisies. Ils ne laissent pas avec cette ressource d'usurper de légers succès, parce que les choses touchantes font d'abord leur effet; mais à peine les ressemblances sont-elles aperçues, qu'en cessant d'estimer l'auteur on se refroidit sur l'ouvrage même : car nous sommes ainsi faits; les idées accessoires quoique étrangères à la chose en augmentent ou en affaiblissent le sentiment.

La nouveauté supposée (qui serait toujours d'un grand mérite quand les passions ne seraient pas si vives), il faut encore faire attention à l'importance des intérêts. Une situation bien imaginée dans ce genre est d'un si grand effet, qu'avant que les personnages se parlent, il s'élève parmi les spectateurs un murmure d'applaudissements et une curiosité avide de ce que les acteurs vont se dire. Je remarquerai en passant qu'on ne saurait ménager dans une pièce plusieurs de ces situations qu'à la faveur d'un nombre d'incidents qui changent tout à coup la face des choses, et qui mettent ainsi les personnages dans des situations nouvelles et surprenantes. * Ce plaisir mérite bien qu'on passe quelque chose à l'auteur sur les préparations qui lui sont nécessaires.

Je ne saurais choisir un exemple plus favorable de tout ce que j'avance ici, que celui d'Antiochus dans le cinquième acte de *Rodogune*. Sur le point de boire dans la coupe nuptiale, il est réduit par ce que lui vient dire Timagène à croire la coupe empoisonnée ou par sa mère ou par sa maîtresse qui sont présentes : le respect et la nature l'empêchent d'arrêter ses soupçons sur sa mère; la tendresse et l'opinion qu'il a conçue de Rodogune ne lui permettent pas, non plus, de l'imaginer criminelle, et il aime mieux s'exposer à la mort que de faire cette injure à l'une ou à l'autre. Mais pendant toute la scène, quelle est l'attention du spectateur aux divers mouvements du fils, de la mère et de la princesse. N'est-on pas déchiré avec Antiochus, troublé et alarmé avec Rodogune, surpris avec Cléopatre, mais inquiet pour les autres du succès de ses artifices et de sa rage?

On ne devine point leurs discours; et, dès qu'ils parlent, on sent qu'ils ne peuvent dire que ce qu'ils se disent; et ce qu'il y a de plus rare, c'est que la surprise se soutient et se renouvelle même à chaque partie de la scène. *

Voilà sans doute la situation la plus merveilleuse du théâtre; mais que faut-il passer à l'auteur, et que lui en a-t-il coûté pour l'amener? Il a fallu que Cléopatre proposât à ses deux fils d'assassiner Rodogune dont elle doit du moins les soupçonner amoureux, ce qui ne s'accorde pas trop bien avec la prudence qu'on lui donne d'ailleurs. Il a fallu qu'à son tour Rodogune, malgré son caractère, proposât aux deux princes d'assassiner Cléopatre, ce que Corneille n'a pu justifier en partie que par une subtilité de raisonnement dont lui seul était capable. Mais ce n'est pas assez : il a fallu que Timagène se rencontrât à propos dans le bois où Séleucus expire, et que ce prince n'eût de vie précisément que pour dire les vers énigmatiques qui font tomber un soupçon égal sur Cléopatre et sur Rodogune; et que la voix lui manquât quand il allait prononcer le mot de l'énigme :

> Une main qui nous fut bien chère
> Venge ainsi le refus d'un coup trop inhumain;
> Régnez; et surtout, mon cher frère,
> Gardez-vous de la même main.
> C'est....

Voilà des préparatifs bien forcés : mais la situation est si belle, qu'on les a oubliés * volontiers à ce prix; et Corneille même s'en savait si bon gré que, malgré de si grands défauts, il a toujours cru *Rodogune* la plus belle de ses tragédies[1].

Au reste, une situation singulière est quelquefois un piége pour l'auteur : car plus elle fait naître par elle-même de curiosité et d'intérêt, et plus il court de risque de ne pas la soutenir assez, par la manière de la traiter. C'est comme le titre d'une

1. On ne peut rien trouver de mieux pensé, de plus finement senti, et de plus délicatement exprimé que ce que dit ici Lamotte. Qu'il est fâcheux que l'homme qui savait si bien analyser tout ce qu'il y a de bon, de faible ou de mauvais dans une situation, n'ait pas eu au même degré ce sentiment du beau dans les arts, qui transporte le véritable artiste et lui fait donner à chaque partie sa vraie valeur!

pièce qui promet beaucoup ; il est dangereux qu'elle ne réponde pas à l'attente du public, qui se fait quelquefois des idées vagues de grandeur ou de pathétique auxquelles le sujet ne permet pas d'atteindre ; et il ne s'agit pas d'examiner s'il a eu raison de se tant promettre, il faut lui tenir ce qu'il s'est promis ; et, justement ou non, c'est à l'auteur qu'il s'en prendra de s'être mécompté.

Des reconnaissances. — Entre les situations, celles qui peuvent réussir à moins de nouveauté, et même de mérite, de la part de l'auteur, ce sont les reconnaissances. Je n'entends pas les reconnaissances de simple vue qui n'ont qu'un moment, et qui retombent aussitôt dans le cours des scènes ordinaires : celles-là sont dangereuses, parce que, la première surprise ne se soutenant pas, on passe trop vite d'un grand mouvement à * un moindre qui, dès là, est languissant ; j'entends les reconnaissances d'éclaircissement, où deux personnes chères qui ne se sont jamais vues, ou qui, séparées depuis longtemps, se croient mortes, ou du moins, fort éloignées l'une de l'autre, s'émeuvent peu à peu par les questions qu'elles se font, et les détails qu'elles se racontent ; et viennent enfin, sur une circonstance décisive à se reconnaître tout à coup. *Ah ma mère! ah mon fils! ah mon frère! ah ma sœur!* Ces exclamations seules sont presque sûres de nos larmes ; et sans s'embarasser si la reconnaissance ressemble à d'autres, ni même si elle est filée avec assez de justesse, on se laisse entraîner à l'émotion des personnages : car plus ils sont émus, moins ils laissent de liberté pour réfléchir s'ils ont raison de l'être [1].

Que les philosophes ne nous chicanent point sur les pressentiments, sur les instincts que nous employons en ces rencontres ; qu'ils ne trouvent pas à redire, par exemple, qu'un père, à la présence d'un fils inconnu, sente une émotion secrète qui devance l'éclaircissement : ils nous démontreront sans doute

1. Tout cela est juste. Seulement on donne ici aux reconnaissances une trop grande valeur. Ce moyen a été, chez les anciens, beaucoup plus considérable que chez nous ; et il est difficile aujourd'hui qu'une reconnaissance intéresse beaucoup si le poëte ne la travaille pas de manière à la rendre absolument neuve, comme Crébillon l'a fait dans *Rhadamiste*, et Regnard dans la scène de Strabon et Cléanthis de son *Démocrite amoureux*.

que ces instincts ne sont pas de la nature, et que c'est le préjugé seul qui les a imaginés ; mais laissons-les démontrer ce qu'il leur * plaira ; allons à notre but, et profitons des préjugés du public pour son propre plaisir. Ce qu'il croit naturel a sur lui les droits de la nature, et fera les mêmes impressions. Il faut avouer que ces instincts ont quelque chose de flatteur pour les hommes, et c'est par ce côté-là qu'ils y tiennent. Nous sommes bien aises de penser que nos proches sont liés à nous par des nœuds aussi étroits : c'est un appui de plus pour notre faiblesse ; mais, soit cette raison, soit quelque autre, il nous suffit de pouvoir compter par là sur l'attendrissement des spectateurs, pour n'en pas négliger l'avantage[1].

Je n'ai qu'un avis à donner sur les reconnaissances : c'est qu'il ne faut pas, quand on a porté l'émotion de la scène au plus haut degré, et que la reconnaissance est consommée, la laisser dégénérer en longs discours sur l'état présent des choses, à moins qu'ils ne pussent être aussi pathétiques, ce qui ne saurait guère arriver.

Il y a trois reconnaissances dans *Pénélope*[2], qui toutes ont le défaut que je conseille d'éviter. Quand Eumée a reconnu son maître, ils raisonnent ensemble sur les mesures qu'ils ont à prendre. Quand Ulysse a reconnu son fils, ils en font de même ; et quand Pénélope a reconnu * Ulysse, ce ne sont plus entre eux que plaintes languissantes en comparaison d'un si beau moment. Il fallait, ce me semble, couper ces trois scènes, après l'instant des reconnaissances, et faire survenir quelque acteur qui établît une scène nouvelle où le reste pût trouver sa place.

On me dira peut-être que ce serait la même chose, puisque ainsi le moins intéressant suivrait d'aussi près le plus intéressant ; mais qu'on y prenne garde, il y a une grande différence. Quand le spectateur se promet d'une scène un certain genre de plaisir, il le veut pur et sans mélange ; au lieu que, s'il survient

1. Il ne se peut rien dire de plus juste et de plus sensé que tout cela. Comment le même homme a-t-il, jusqu'ici, voulu combattre, au nom du raisonnement seul, les sensations que tous les spectateurs éprouvent à l'audition des beaux vers, à la vue des belles scènes.

2. Pièce de l'abbé Genest, donnée en 1684, reprise en 1722, et qui eut, vingt-cinq ans plus tard, beaucoup de succès par le jeu de Mlle Clairon.

quelqu'un, il sent bien qu'il doit s'agir d'autre chose. Son imagination n'est plus montée au même objet; et, sans qu'il y réfléchisse, il a l'équité de n'exiger pas un plaisir aussi vif que celui de la situation précédente. En un mot, il ne faut pas que les larmes qu'une scène fait couler se sèchent dans la scène même; mais on n'est pas obligé d'en exciter encore dans la scène suivante.

J'ajoute encore que les situations tirent leur force et leur beauté singulière du caractère des personnages qui y ont part; et cette raison suffit pour engager les auteurs à ne rien négliger pour l'invention * des caractères, puisqu'ils doivent influer sur tout le reste.

Des caractères. — Les caractères ne sont que l'assemblage des qualités, des passions et des humeurs qu'on réunit dans un même personnage. Sans parler davantage de la nouveauté que j'exige partout, du moins à quelque degré, sans quoi ce ne serait pas la peine d'écrire, les caractères doivent être naturels, intéressants et soutenus.

Des caractères naturels. — Ils doivent être naturels : ce principe donne l'exclusion aux sentiments trop bizarres dont les spectateurs ne sentiraient pas la semence en eux-mêmes, et dont ils n'auraient aucune expérience d'ailleurs. On veut reconnaître l'homme partout. Le moyen de s'attacher à des portraits chimériques qui ne ressembleraient à rien de ce qu'on connaît! Ce n'est pas que dans la nature la variété des sentiments ne soit prodigieuse, et que les plus extraordinaires ne puissent tomber absolument dans quelque tête; mais ces singularités trop grandes sont des exceptions précieuses à la vérité pour l'histoire, mais que la tragédie ne peut jamais admettre, parce que, ne s'attirant pas de créance, elles ne sauraient faire le plaisir propre du théâtre qui est celui de l'imitation[1]. *

C'est surtout ce défaut qui caractérise la tragédie de *Pertharite* dont le mauvais succès fit renoncer Corneille au théâtre, jusqu'à ce que les bienfaits et les sollicitations du surintendant

1. Principe un peu trop absolu. Lamotte ne fait pas attention que les choses au théâtre sont invraisemblables moins par elles-mêmes que par la manière dont elles sont présentées.

des finances eussent ranimé son génie. Il attribue la chute de sa pièce à l'amour conjugal, qui dès lors, dit-il, n'était plus de mode en France; mais je crois qu'il s'en dissimule exprès la véritable cause, et qu'il l'eût trouvée, s'il l'eût voulu, dans la bizarrerie des caractères et des sentiments.

Rodelinde qui se croit veuve de Pertharite, est aimée de Grimoald qui vient d'envahir le trône de son époux. Elle résiste constamment aux offres que lui fait l'usurpateur d'assurer le trône à son fils, si elle veut se résoudre à l'épouser; mais enfin, qui le pourrait croire? elle y consent aux conditions qu'il immole lui-même ce fils, au lieu de le couronner, et que par ce meurtre il se rende l'horreur de ses nouveaux sujets dont il était devenu l'amour. C'est cette gloire de Grimoald qu'elle ne saurait souffrir, et elle brûle de s'en venger, en la lui faisant perdre. Elle consent donc à ce prix d'épouser le prétendu tyran, et elle jure même de lui tenir sa parole, contente de se déshonorer, pourvu qu'elle le déshonore. Y eut-il jamais un sentiment si bizarre? Peut-être * n'appartient-il qu'à un grand génie de s'égarer à ce point; un génie médiocre est trop timide pour aller jusque-là [1].

Mathan, dans *Athalie*, est un scélérat ambitieux qui, pour se venger de n'avoir pu obtenir la dignité de grand prêtre, déserte le culte du Dieu qu'il croit encore pour une idole dont il connaît la vanité. Il n'a gagné la faveur d'Athalie que par les flatteries les plus basses et les plus noires impostures. L'honneur, la vérité, le sang des malheureux, rien ne lui a été sacré auprès de son ambition; et tremblant encore au souvenir de Dieu qu'il blasphème, il voudrait, en renversant son temple, et à force d'attentats, se délivrer, s'il était possible, de ses remords. Ce caractère, tout odieux, tout excessif qu'il est, ne laisse pas d'être naturel : et il n'y a que trop d'ambitieux qui lui ressemblent; mais ce qui n'est plus dans la nature, c'est qu'il se peigne lui-même à son confident sous d'aussi noires couleurs. On ne croira jamais qu'un homme si superbe s'avilisse à ce point, et sans nécessité, aux yeux d'un autre homme; et quand l'histoire

1. Excellente critique, exprimée dans les meilleurs termes.

pour s'en faire aimer? il n'y a pas de milieu. Concevra-t-on, à moins de vouloir faire un monstre de Romulus, qu'il pût hésiter entre ces deux partis? Il la fait demander à son père, en la retenant toujours captive, qui est le seul acte de violence qui fût supportable. On ne pourrait donc lui reprocher que les larmes; mais n'est-ce pas l'effet le plus naturel d'un désir violent retenu par des égards nécessaires? Remarquez d'ailleurs que ces larmes sont avant la pièce; que cette année d'attente, dont on veut lui faire une faiblesse, a été remplie par des guerres où il n'a songé qu'à gagner Hersilie à force d'exploits et de triomphes; qu'enfin je le fais débuter par la violence, puisqu'il menace la princesse de l'épouser malgré elle, et que jusqu'au bout il demeure inflexible dans ce dessein. La méprise des censeurs est de diviser le caractère, et de ne faire attention qu'à la violence de Romulus, sans songer à l'amour qui doit la tempérer; mais le caractère même consiste précisément dans cet assemblage : il faut que l'un marche toujours avec l'autre, et que les effets s'en concilient continûment. La violence demandait que, malgré toutes sortes de droits, Romulus retînt Hersilie captive, et qu'il ne s'exposât jamais, à* la perdre par quelque égard que ce fût; mais l'amour demandait aussi qu'il s'excusât toujours de sa violence, et qu'il ne négligeât rien pour se la faire pardonner. Ce sont ces deux convenances que j'ai toujours eues en vue; et je me flatte de les avoir observées avec assez de succès[1].

Caractères intéressants. — Seconde condition des caractères : ils doivent être intéressants, et ils ne peuvent l'être que de trois manières, ou par la vertu parfaite et sans mélange, ou par des qualités imposantes auxquelles le préjugé attache une idée de

1. Laissons Lamotte se flatter d'avoir observé deux ou plusieurs convenances. En fait, son *Romulus* est, quant à l'histoire, un personnage souverainement ridicule. Y a-t-il rien de pire que de faire de lui un Amadis ou un Céladon pleurant auprès de la princesse qu'il a enlevée, et d'Hersilie, une Ariane ou une Astrée qui veut mourir plutôt que de laisser paraître le secret de son amour? Toutefois, malgré cette fausseté, on aurait pu encore tirer de là quelque chose, s'il y avait de l'action, des situations, du mouvement dans la pièce; mais il n'y a rien au fond, et le style est pâle et plat. Il reprend avec cela la *méprise des censeurs*. La méprise est bien à lui, et tout entière.

grandeur et de vertu, ou par un assemblage de vertus et de faiblesses reconnues pour telles[1].

Les caractères absolument vertueux sont rares, parce qu'ils ne sont pas susceptibles de variété : car la vertu est une, et sa marche est uniforme; elle prendra toujours les mêmes partis dans les mêmes circonstances; elle commande également à toutes les passions; et qui voudrait la peindre dans tous ses héros à son plus haut degré, changerait bien de noms et d'événements, mais il ne changerait pas de personnages.

L'homme le plus vertueux que j'ai vu dans nos tragédies, en exceptant les hommes animés du zèle de la religion, c'est Régulus. Il prend toujours, sans * balancer, le parti le plus héroïque, quoi qu'il lui en puisse coûter; et à cette fermeté vertueuse il ajoute une modestie presque ignorée au théâtre. La plupart de nos héros s'exagèrent leur propre importance; ils sont toujours leurs premiers panégyristes, et il semble qu'ils ne fassent rien de grand que pour le dire. Régulus est un autre homme. Pradon lui a donné le caractère de la vertu, la simplicité; et tout médiocre qu'est cet auteur, tout méprisé même qu'il est par bien des endroits, son héros a réussi comme une espèce de nouveauté. Il est vrai que ces caractères si parfaits ne sont pas souvent les plus agréables; ils nous représentent des âmes d'un ordre supérieur qui nous ressemblent trop peu pour nous émouvoir; et comme ils triomphent trop promptement de leurs passions, ils ne nous laissent pas assez de temps pour les sentir[2].

J'ai dit qu'on intéressait encore par des qualités qui, quoique déraisonnables, font sur les esprits une impression de grandeur et de vertu; et tels sont, dans ma tragédie, les caractères de

1. Ces distinctions et celles qui suivent, imitées d'Aristote, ne sont que des matières d'amplification pour des rhéteurs. Elles n'ont aucune valeur, et les hommes du métier les méprisent souverainement. Les caractères sont intéressants par la manière dont ils sont présentés, et les situations dans lesquelles ils se montrent. C'est le talent du poëte de les mettre dans ce beau jour. Tout ce qu'on dit sur la composition philosophique du caractère est chimérique.

2. Voilà la preuve de ce que je disais. Lamotte démontre, d'après son principe, que le *Régulus* de Pradon, donné en 1688, est le personnage le plus intéressant par sa vertu. Un principe qui mène à de telles conséquences n'est-il pas jugé?

Tatius et de Romulus. Romulus pousse la valeur jusqu'à la témérité, et la confiance en ses propres forces jusqu'au fanatisme (qu'on me permette ce terme pour exprimer l'excès de la confiance). Les critiques ont affecté * de prendre ce fanatisme pour fanfaronnade; mais ils se trompent beaucoup. Le fanfaron dit plus qu'il n'a fait, ou qu'il n'entreprendrait de faire, au lieu que le fanatique croit pouvoir encore plus qu'il ne dit : l'un proprement songe à se faire valoir, l'autre se fait valoir sans y penser; ainsi César entre les mains des corsaires qui pouvaient disposer de sa vie, ose encore se croire maître de la leur; ainsi Alexandre abandonne avec mépris ses soldats lassés de la guerre, et croit avec les estropiés qui lui restent pouvoir achever ses conquêtes : s'ils le pensaient, rien n'était plus déraisonnable; et c'est pourtant parce qu'ils le pensaient, qu'ils intimidaient ou regagnaient les esprits. S'ils avaient tenu de pareils discours par prudence, ils ne les auraient pas tenus de cet air et de ce ton qui subjugue l'imagination des hommes; et c'était l'ivresse de la confiance qui mettait dans toute leur personne cette chaleur nécessaire au succès.

Voilà ce que je me suis proposé dans le caractère de Romulus. Je n'ai pas prétendu le faire raisonnable, je n'ai prétendu que le rendre imposant par cette sorte de présomption dont je me moquerai volontiers en philosophe, mais que je crois d'une grande ressource comme* poëte. Ajoutez que cette présomption n'est pas sans prétexte : les espérances de Romulus sont appuyées sur des oracles : il se croit lui-même fils de Mars; et le feu de la jeunesse, aussi bien que le sentiment de sa propre valeur, augmente encore sa crédulité[1].

Je fus témoin moi-même à la première représentation du grand intérêt qu'on prit à ce personnage. J'avais voulu entendre ma pièce sans paraître, et j'étais placé de manière que je ne pus discerner jusqu'à la fin du cinquième acte si les murmures

1. Discussion très-joliment tournée, mais tout à fait inutile au point de vue de l'art. Il ne s'agit pas, Lamotte, de ce que vous avez voulu faire, mais bien de ce que vous avez fait. Que votre *Romulus* soit fanatique ou fanfaron, il n'est pas intéressant du tout; et c'est ce qu'ont voulu dire vos critiques, auxquels vous répondez fort mal avec vos distinctions de synonymes.

de l'assemblée étaient favorables ou contraires ; mais quand Tatius vient dire à sa fille que Romulus vit encore, il partit tout à coup un battement de mains général qui m'assura sans équivoque de la joie du spectateur; et ce ne fut pas tout. Quand, quelques instants après, Romulus parut lui-même, il partit un nouveau battement de mains qui marquait la crainte qu'on avait eu que Tatius ne se fût trompé, et le plaisir de ne pouvoir plus douter de la vie de Romulus. Je ne doutai plus moi-même du succès de la pièce; et j'en conclus alors, comme je le crois toujours, que ce héros n'eût point été si intéressant, si je l'avais fait plus sage [1].

Tatius même, que quelques personnes * trouvent plus grand que Romulus, n'a non plus, si l'on y prend garde, qu'une grandeur de préjugé. Que devait-il faire dans les circonstances où il se trouve? il est vaincu par le prince qui tient sa fille captive; mais en même temps il est traité par le vainqueur avec tout le respect possible : ce vainqueur même le supplie à genoux de vouloir bien lui accorder la princesse, et de former désormais une ferme alliance entre les deux peuples. La raison ne demandait-elle pas qu'il cédât à la nécessité, et qu'il ne désespérât pas un homme maître de sa vie et de l'honneur même de sa fille! Oui sans doute, cela eût été plus raisonnable; mais son inflexibilité a l'air plus grand. On admire qu'il ne plie pas, sans songer qu'il devrait plier. Avouons-le à notre honte, la vertu mesurée ne nous passionne guère. Nous voulons des excès, et les excès sont des vices [2].

Enfin on rend encore un caractère intéressant par le mélange des vertus et des faiblesses reconnues pour telles : je crois même que c'est la voie la plus sûre. On admire moins, mais on est plus touché. Les malheurs de nos proches ont plus de droit à notre compassion que ceux des étrangers. Eh! ne peut-on pas dire que ceux en qui nous voyons nos faiblesses, * nous sont plus proches que les autres? Je dis plus : notre amour-propre

1. Rien n'est plus trompeur que le témoignage des auteurs sur leurs propres pièces, quelle que soit l'abnégation dont ils se vantent. Il est vrai, d'ailleurs, que *Romulus* eut quelque succès dans sa nouveauté. Mais qu'est-ce que cela prouve, ce premier moment une fois passé?

2. Suite des mêmes raisonnements et des mêmes erreurs.

est flatté, sans qu'il y pense, de reconnaître nos défauts unis à de grandes qualités : ils acquièrent par là un éclat qui nous en console; et loin de nous humilier de nos faiblesses qu'on imite, nous nous associons avec complaisance aux vertus qu'on y mêle et que nous n'avons pas.

Nouvel avantage de ces caractères mêlés : c'est le trouble continuel où ils nous entretiennent. Ce n'est qu'un long combat de passions et de vertus, où, tantôt vaincus, tantôt vainqueurs, ils nous communiquent autant de divers mouvements; et c'est cette agitation, ce sont ces secousses de l'âme qui font précisément le plaisir de la tragédie. Aussi Pyrrhus dans *Andromaque* nous attache-t-il par la violence de ses passions : ses menaces, ses prières, son dépit, les illusions qu'il se fait, tout nous attendrit, tout nous émeut; et ce qu'il y a de plus singulier, c'est que toutes ses faiblesses prennent un air de grandeur par la fermeté qu'il témoigne, en bravant toute la Grèce, prête à s'armer contre lui : ses injustices disparaissent à la vue de son courage[1].

Caractères soutenus. — A l'égard des caractères soutenus, je * ne ferai qu'une seule réflexion. On sait bien en général qu'ils ne doivent pas se démentir; qu'un homme vaillant ne saurait faire une action de poltronnerie, ni un homme sage une démarche imprudente; mais on ne sait pas de même qu'il faut que toutes les actions d'un personnage répondent au total du caractère, et qu'il ne suffit pas, pour en justifier une action particulière, qu'elle soit conforme à une de ses qualités, si le reste du caractère s'y oppose. On veut excuser tous les jours certaines folies des amants de théâtre par la nature de l'amour : on aurait raison, à ne regarder que cette passion en elle-même; mais comme elle est unie dans les personnages à d'autres qualités et à d'autres humeurs habituelles, elle y doit produire des effets différents. L'amour ne raisonnera pas dans le scélérat comme dans le vertuenx; il ne fera pas prendre le même parti au vaillant qu'au timide; et ainsi du reste.

1. Il y a du vrai dans cette troisième hypothèse de caractères, déjà remarquée par Aristote et Boileau; mais Lamotte se trompe quand il croit que l'intérêt vient de la composition même du caractère. Il vient des situations imaginées par le poëte et surtout de son style.

Bérénice, par exemple, cherche la cause de l'embarras de Titus aux reproches qu'elle vient de lui faire. Titus lui a protesté qu'il l'aime plus que jamais, et que l'absence ni le temps ne lui sauraient ravir son cœur : ce qui est bien éloigné de la moindre jalousie; cependant il ajoute, en s'interrompant, que Rome.... * l'Empire.... et il sort pour ne point achever ce qui n'est déjà que trop intelligible. Malgré tout cela Bérénice ne s'arrête pas à la seule raison qui la doit frapper : que Titus craint de blesser les Romains en épousant une reine. Elle va s'imaginer follement que Titus est jaloux d'Antiochus qu'elle a vu le matin, et qui lui a déclaré son amour. Mais tout amoureuse qu'elle est, une pareille idée peut-elle jamais tomber dans la tête d'une personne sage comme on nous la donne? Antiochus est le plus cher ami de Titus, lié depuis plusieurs années avec elle par cette amitié même, l'unique confident de leur passion et, par conséquent, les voyant tous les jours l'un et l'autre. Dans ces circonstances quelle bizarrerie de penser que Titus puisse en être jaloux? Et qu'on ne dise pas que c'est la déclaration d'amour qui l'inquiète; elle est bien sûre que Titus n'en sait rien, ni par Antiochus ni par elle. Mais l'amour, dit-on, n'est-il pas capable de toutes ces extravagances? Oui dans des têtes déjà renversées, mais non pas dans celles qu'on nous donne pour raisonnables. Racine n'a pas pris ce mouvement du caractère du personnage, il ne se l'est permis que dans la nécessité d'allonger un sujet trop court. *

Des caractères odieux. — Ce n'est point par oubli que je n'ai pas encore parlé des caractères odieux. J'ai cru les devoir traiter à part, pour éviter la confusion.

Il y en a de deux sortes : les uns totalement odieux, et les autres qui ne le sont qu'en partie. On ne doit employer les premiers que rarement, et ne leur laisser que peu de place dans la pièce : car tout nécessaires qu'ils sont pour augmenter le péril des personnages intéressants, et par là l'émotion des spectateurs, ils causent toujours un sentiment désagréable d'indignation et d'horreur que l'art doit épargner le plus qu'il est possible.

Narcisse, dans *Britannicus*, est sans doute une excellente pein-

ture d'un flatteur et d'un traître; mais les vices, imités à ce point, choquent plus que l'imitation ne fait de plaisir. On ne voit point ce Narcisse, on ne l'entend point sans peine; et peut-être eut-il beaucoup de part au malheureux succès qu'eut d'abord *Britannicus*. Il finit le second acte par quatre vers qui font toujours naître dans l'assemblée un murmure d'horreur; et le comédien même qui joue ce rôle les retranche quelquefois pour s'épargner une honte où il s'imagine avoir part : tant il est vrai que l'imitation ne suffit pas pour plaire; et qu'il importe autant de bien * choisir les objets que de les bien peindre.

Au contraire, les caractères qui ne sont odieux qu'en partie peuvent quelquefois dominer avec succès dans une pièce, par exemple, Cléopatre dans la tragédie de *Rodogune*, et Médée dans celle qui porte son nom. Cléopatre, accoutumée au trône, ne saurait se résoudre à en descendre; elle trouve de la bassesse à devenir la sujette de son fils, et elle consent à tout perdre plutôt qu'à se dessaisir de l'autorité. Le préjugé prendra toujours cette ambition intrépide pour le témoignage d'une âme forte; et c'est ce motif, prétendu grand, qui sauve du mépris, si ce n'est de la haine, tous les crimes de Cléopatre.

Pour Médée, elle est infiniment malheureuse. L'ingrat pour qui elle a tout abandonné la trahit et la répudie. Ses malheurs, et les torts qu'on a avec elle, servent en quelque sorte d'excuse à ses crimes qui, quoi qu'elle entreprenne pour sa vengeance, inspirent moins d'indignation que d'épouvante.

Si on concluait de tout ce que je viens de dire que les tragédies ne peuvent donc pas être d'un grand fruit pour les mœurs, la sincérité m'obligerait d'en demeurer d'accord. Nous ne nous proposons * pas d'ordinaire d'éclairer l'esprit sur le vice et la vertu, en les peignant de leurs vraies couleurs; nous ne songeons qu'à émouvoir les passions par le mélange de l'un et de l'autre. Nous mettons souvent les préjugés à la place des vertus. Dans les personnages intéressants, nous faisons presque aimer les faiblesses par l'éclat des vertus que nous y joignons. Dans les personnages odieux, nous affaiblissons l'horreur du crime par de grands motifs qui les relèvent ou de grands malheurs qui les excusent. Tout cela ne va que bien indirectement à

l'instruction; et c'est ce qui a fait dire à une dame illustre [1], dans les avis qu'elle donne à sa fille, qu'on reçoit au théâtre de grandes leçons de vertu, et qu'on en remporte l'impression du vice [2].

Ce n'est pas que du moins dans nos dénoûments nous n'ayons de grands égards à la morale. Nous prenons garde que ceux de nos personnages qui périssent l'aient mérité par quelque endroit, et que le remords soit la punition de quelques faiblesses quand ce n'est pas un acte héroïque de vertu, capable d'enlever l'admiration, et qui fait désirer de leur ressembler au prix même qu'il leur en coûte.

Quand nous faisons triompher le crime, * nous laissons les coupables dans un état de trouble et de remords qui leur tient lieu de supplice, et qui les fait trouver plus malheureux que ceux même qu'ils oppriment. Nous ne réussirions pas si, dans ce dernier état de nos personnages, nous blessions une justice naturelle et toujours présente à tous les esprits. Je pourrais employer pour notre apologie le soin que nous avons de nous y conformer; mais, à parler de bonne foi, ce n'est pas assez. Cet hommage passager que nous rendons à la raison, ne détruit pas l'effet des passions que nous avons flattées dans tout le cours de la tragédie. Nous instruisons un moment, mais nous avons longtemps séduit. Le remède est trop faible et vient trop tard [3].

Des actions d'appareil et de spectacle. — Je désirerais, au reste, qu'avec toutes ces attentions on tendît encore à donner à la

1. Mme la marquise de Lambert. (*Note de Lamotte.*)

2. Voilà enfin une vérité forte et neuve; c'est qu'ici il n'est plus question d'art, mais de philosophie. Il est très-vrai que le théâtre n'a aucune utilité morale; et que ce qu'on a dit sur la purge des passions, sur la correction des mœurs, etc., n'est qu'un plaidoyer plus ou moins habile en faveur d'une mauvaise cause. Le poëte dramatique ne veut, en effet, que plaire aux spectateurs. Il leur offre un délassement, c'est-à-dire un plaisir délicat, et qui ne convient qu'aux esprits cultivés. Tout ce qu'on peut lui demander en fait de morale, c'est qu'il ne mène pas au vice ou au crime, et qu'il tende plutôt à faire aimer la vertu. Mais qu'on soit bien assuré que l'on ne va pas chercher des leçons au théâtre, et que, quand on y en reçoit, elles sont plus dangereuses qu'utiles.

3. Il ne vient pas du tout. Si Lamotte avait pu voir ce que nous avons vu sur le théâtre, il aurait retranché tous ces paragraphes, comme peignant un monde fantastique, qui n'a peut-être jamais existé, qui n'existe assurément pas aujourd'hui.

tragédie une beauté qui semble être son essence, et que pourtant elle n'a guère parmi nous; je veux dire ces actions frappantes qui demandent de l'appareil et du spectacle. La plupart de nos pièces ne sont que des dialogues et des récits; et ce qu'il y a de surprenant, c'est que l'action même qui a frappé l'auteur et qui l'a déterminé à choisir son sujet, se passe presque toujours derrière * le théâtre. Les Anglais ont un goût tout opposé. On dit qu'ils le portent à l'excès, cela pourrait bien être : car il y a sans doute des actions qui ne seraient pas bonnes à mettre sous les yeux, soit par la difficulté de l'exécution pour les rendre vraies, soit par l'horreur des objets représentés. Par le premier défaut, les actions les plus sérieuses deviennent puériles et comiques; par le second, elles sont odieuses et ne feraient qu'accoutumer les cœurs à la cruauté. Mais, en supposant une fois ces défauts évités, combien d'actions importantes que le spectateur voudrait voir et qu'on lui dérobe sous prétexte de règle, pour ne les remplacer que par des récits insipides, en comparaison des actions mêmes : car, il faut le dire en passant, ces récits sont sujets à bien des inconvénients. Tantôt, pour suppléer à la présence des objets, ils sont trop enflés ou trop poétiques; et il semble alors que le poëte se soit réservé ce morceau de parade, et qu'il prenne la place de celui qui raconte : tantôt ils sont trop circonstanciés et trop exacts par rapport à la passion de celui qui écoute, et qui ne s'intéresse qu'à ce qui le regarde. Quelquefois, pour se réduire à l'important, on ne leur donne pas l'étendue que demanderait la curiosité du spectateur. * Mettez les actions à la place des récits, la seule présence des personnages va faire plus d'impression que le récit le plus soigné n'en pourrait faire. Horace l'a dit, et c'est une maxime devenue triviale, que les esprits sont plus vivement frappés par les yeux que par les oreilles. On dirait sur notre usage, que nous avons une maxime contraire, puisque nous reculons des yeux les actions les plus frappantes, pour ne leur en laisser que les préparatifs; et que nous nous en fions, pour ainsi dire, aux oreilles, quand il s'agit de porter les grands coups[1].

1. Les bons poëtes ont fort peu tenu à cette représentation des scènes d'apparat; les métaphysiciens les ont toujours demandées. Aujourd'hui, l'expérience

J'ai employé dans *Romulus* un de ces spectacles qui, selon moi, siéraient si bien à la tragédie. Il ne m'en coûte pas même l'unité de lieu, puisque, par une suite de son caractère impérieux, Romulus appelle le grand prêtre, et fait placer l'autel dans son palais. Tatius et Romulus, en présence des Sabins et des Romains, jurent sur cet autel les conditions de leur combat dont ils font un acte de religion; et quand, après avoir rendu le grand prêtre dépositaire de leurs serments, ils sont prêts à partir pour vider leur querelle, Hersilie vient les arrêter; et par l'aveu de son amour, qu'elle ose faire à la face des peuples, elle désarme son père et son amant. Pouvais-je * me promettre d'un récit, quel qu'il eût été, l'effet que produit cette action. Pouvais-je y remplacer les sentiments et les circonstances qu'elle renferme, et suppléer par l'énergie des vers à cet appareil imposant et pathétique qui frappe les yeux[1]?

Qu'il me soit permis par occasion, et en parlant toujours de ces actions de spectacle, de me justifier d'une faute qu'on m'a reprochée. Hersilie accorde les deux rois, et Tatius consent qu'elle épouse Romulus à cet autel même où ils viennent de consacrer leur duel; mais le grand prêtre s'y oppose, en menaçant des derniers malheurs Rome et Romulus, s'il s'obstine à un hymen que les dieux réprouvent. Romulus se moque de ces vains présages; mais Hersilie s'en épouvante par une tendresse délicate pour son amant, et elle renonce à un hymen qui exposerait sa vie; c'est par cette résolution qu'elle continue l'action qui était prête à finir. On prétend, au contraire, qu'elle est finie, et que

est faite, et si complète qu'il n'y a pas à revenir sur ses décisions. Les pièces à spectacle sont comme toutes les belles décorations : elles font courir tout le monde, mais une fois seulement. Les pièces bien faites ramènent sans cesse le public. Ces actions que Lamotte veut qu'on nous montre, ont été présentées, en effet, sur tous les théâtres inférieurs, dans les mélodrames et les féeries; on a aussi essayé de les mettre au Théâtre-Français, dans les pièces imitées de l'anglais ou de l'allemand : le succès en a toujours été le même; la curiosité les a fait voir une fois, on n'y est pas retourné.

1. Lamotte est hors de la question. Quand une action est amenée par le sujet, et qu'elle est intéressante, la pompe et l'éclat du spectacle, au moment même, n'y nuit pas. A-t-on jamais reproché à Racine la belle décoration qui termine *Athalie*? Mais son principe va beaucoup plus loin; il veut que l'on fasse ou que l'on dispose la pièce pour amener ces vues de théâtre, ce qui produira toujours l'effet que nous avons dit.

la résistance de Muréna en commence une autre; mais en vérité cela est-il raisonnable? Proculus n'a-t-il pas annoncé, dès le premier acte, que Muréna, conjuré comme lui contre Romulus, devait s'opposer fortement à cet hymen? Comment peut-on * croire une action finie, quand l'obstacle annoncé est présent? et n'aurait-ce pas été une véritable faute de rendre Muréna le ministre paisible de ce mariage, malgré la résistance que j'avais averti d'en attendre?

Je ne connais guère que deux de ces grands tableaux dans nos tragédies : l'un dans le dernier acte de *Rodogune*, et l'autre dans les deux derniers actes d'*Athalie*. Dans *Rodogune* n'est-ce pas quelque chose de bien imposant que cette cérémonie nuptiale faite à la vue des peuples que Cléopâtre prend à témoin? cette coupe suspecte qui fait naître tant de divers mouvements dans les personnages, et qui, passant d'une main à l'autre, cause de si grandes révolutions, est seule un spectacle considérable, et la présence des peuples le rend encore plus intéressant.

Dans *Athalie*, tout l'appareil du couronnement de Joas, le bandeau royal, le glaive de David, le livre de la loi, le grand prêtre aux pieds du jeune prince, la surprise et la joie des lévites en le reconnaissant, les serments réciproques des sujets et du roi, enfin Joas sur son trône présenté tout à coup à Athalie qui reconnaît la nourrice et trouve encore la place du couteau; tous ces objets frappent * bien autrement que les plus beaux vers; et c'est alors qu'on peut dire que le spectateur assiste à des événements et non pas simplement à des discours, comme dans la plupart des pièces[1].

Je ne recommanderais là-dessus qu'une attention : c'est de ne placer ces grands tableaux que dans les derniers actes. Quand on a vu le théâtre si animé, on ne revient qu'avec peine au simple dialogue; et la scène paraîtrait d'autant plus déserte, qu'on l'aurait vue plus peuplée auparavant.

Le premier acte de *Don Sanche d'Aragon* est presque un défaut à force d'être beau dans ce genre; et il faudrait que

1. Suite d'erreurs. L'intérêt de ces actions pompeuses vient de la situation, et surtout du style. On ne s'explique pas qu'un critique ait pu croire et dire que c'était cette pompe même qui produisait l'intérêt.

dans la suite la vivacité des passions fût bien grande pour tenir lieu de l'objet dont on a été frappé d'abord; mais, au contraire, en reculant ces grandes actions à la fin des pièces, la simplicité du reste y ajouterait de l'éclat, et, ce qui est une économie nécessaire, on laisserait le spectateur sur son plus grand plaisir. L'opéra, malgré ses défauts, a cet avantage sur la tragédie, qu'il offre aux yeux bien des actions qu'elle n'ose que raconter[1].

Callirhoé est au Théâtre-Français la même chose qu'est *Corésus* à l'Opéra. Corésus, offensé par Callirhoé qu'il aime,* fait entrer dans sa vengeance le dieu dont il est le sacrificateur. Tout le peuple est puni du crime de l'infidèle; et enfin, selon l'oracle, Corésus, pour apaiser le dieu qu'il a armé lui-même, est obligé de sacrifier sa maîtresse aux autels, s'il ne s'offre personne pour mourir à sa place. A la vue de l'ingrate, sa vengeance s'éteint, son amour renaît; il satisfait à l'oracle, et s'immole pour la sauver. Cette action, représentée dans sa force, a fait le succès de l'opéra. Elle eût pu de même réparer dans la tragédie les défauts qu'elle a d'ailleurs; mais comme le poëte n'en a pu faire que le récit, et qu'un récit tient toujours peu de place, son dernier acte n'en devient guère plus vif que les autres, et il ne répare rien. Quoi qu'il en soit, je crois toujours que cette seule différence de l'action même et du simple récit peut décider du succès et de la chute d'une pièce. J'ai grand regret, je l'avoue, à ces tableaux pathétiques que nous coûte, de la part des poëtes, un égard superstitieux pour l'unité de lieu. Quelle pitoyable méprise de faire valoir, contre l'intérêt du plaisir, des règles qui n'ont été inventées que pour le plaisir même[2]!

1. Tout cela est fantastique. Nous avons des pièces qui commencent avec beaucoup de monde et qui finissent sans cela; nous en avons d'autres où il y a beaucoup de monde partout; d'autres où il n'y a que peu de personnages; qui jamais a trouvé que cela fît quelque chose à l'intérêt ou à la valeur d'une pièce? A l'Opéra, c'est différent, parce que, où il y a des chœurs ou des ballets, la musique et la danse ont des moyens de déployer des effets nouveaux et plus grands; mais il n'en est pas de même dans la tragédie ou la comédie : la masse du peuple n'y est qu'une masse; ce n'est pas là qu'est l'intérêt.

2. Toujours la même erreur. Les règles contribuent beaucoup plus au plaisir du spectateur que les actions représentées aux yeux. C'est précisément parce qu'on a reconnu le plaisir que faisait l'observation de ces règles qu'on les a ima-

Je ne saurais finir sans me faire justice sur ce que je reconnais de défectueux dans ma tragédie. Proculus y établit toutes les * préparations nécessaires aux incidents; mais quoiqu'à regarder de près tout soit dit, je n'étends pas assez les circonstances pour en laisser une idée nette et toujours présente aux spectateurs. D'ailleurs il y en a trop : cet assemblage leur ôte un air naturel; et en un mot on sent moins la justesse des mesures de Proculus, que le besoin que j'en avais moi-même[1].*

ginées. L'expérience, qui l'avait démontré à nos pères, le démontre tous les jours aux critiques clairvoyants.

1. Lamotte ne trouve que ce défaut-là dans sa tragédie. Je crois bien que c'est celui dont les lecteurs s'apercevront le moins. J'avoue qu'en mon particulier, je ne l'avais pas du tout aperçu.

XIV.

DISCOURS A L'OCCASION DE LA TRAGÉDIE D'INÈS.

(Tome IV, p. 255 à 314.)

Inès de Castro est la seule des tragédies de Lamotte qui ait eu un succès véritable, quoique l'auteur ait bien affaibli et affadi l'histoire, en faisant mourir cette princesse du poison qu'elle a pris, et surtout en supposant que le roi Alphonse, ému à la vue de ses enfants, pardonne à Don Pèdre et approuve son mariage avec Inès; mais enfin, il y a dans cette pièce des sentiments touchants, et si bien pris dans la nature que peu de pièces ont attiré la foule pendant aussi longtemps.

La postérité n'a pas confirmé ce jugement des contemporains. La pièce est pauvrement intriguée, faiblement conduite et surtout mal écrite; de sorte qu'on ne la représente guère et qu'on ne la lit pas. Le discours fait à l'occasion d'*Inès* a pour objet, comme nous l'avons vu (p. 435), l'artifice de la conduite d'une piece de théâtre, les confidents, les monologues et les conditions d'un bon dialogue, par rapport au poëme dramatique. Mais nous verrons qu'il est encore question de quelques autres choses.

A l'occasion de *Romulus*, j'ai parlé des critiques; à l'occasion d'*Inès*, je dirai aussi quelque chose des parodies[1].

Quelque lecteur trouvera peut-être que c'est déroger à la dignité de ma matière, que de m'arrêter à un genre qui n'est qu'une espèce de bouffonnerie : mais comme ce genre est pourtant un exercice de l'esprit, et qu'il demande encore de l'adresse et du talent, il ne mérite pas un dédain si marqué. D'ailleurs le public ne laisse pas de s'en amuser; et tout ce qui

1. Lamotte parle des parodies parce qu'il avait été parodié, comme il avait parlé des critiques parce qu'il avait été critiqué. On n'a jamais vu un poëte plus chatouilleux; et, quand on met cette susceptibilité excessive en face de l'extrême modestie qu'il affectait sans cesse, on a bien de la peine à croire celle-ci parfaitement sincère.

est du goût du public acquiert dès là assez d'importance pour autoriser un auteur à en parler, si ce n'est par égard pour la chose même, * du moins par considération de ceux qui l'approuvent.

Dès qu'une tragédie réussit, quelque auteur comique songe à la travestir; et la gloire qu'il se propose est de ravaler jusqu'au bas et au bouffon une action qui vient de paraître grande et pathétique[1].

L'art de ces travestissements est bien simple. Il consiste à conserver l'action et la conduite de la pièce, en changeant seulement la condition des personnages. Hérode sera un prévôt; Marianne, une fille de sergent; Varus, un officier de dragons[2]; Alphonse devient un bailli de village; et Inès se transforme en Agnès, servante du bailli[3]. Cette précaution prise, on s'approprie les vers de la pièce, en les entremêlant de temps en temps de mots burlesques et de circonstances risibles, qui ne le deviennent que davantage par le contraste du sérieux et du touchant auxquels on les marie. Ainsi de l'ouvrage même qu'on veut tourner en ridicule, on s'en fait un dont on se croit fièrement l'inventeur, à peu près comme si un homme qui aurait dérobé la robe d'un magistrat, croyait l'avoir bien acquise en y cousant quelques pièces d'un habit d'arlequin; et qu'il appuyât son droit sur le rire qu'exciterait la mascarade[4]. *

Je ne prétends pas qu'il ne puisse y avoir de l'invention et du sel dans le choix des circonstances qu'on substitue à celles de l'ouvrage parodié. J'avoue, par exemple, que dans *Agnès de*

1. Ce n'est pas là ce qui guide l'auteur d'une parodie. Il obéit à la nature particulière de son esprit, qui lui fait voir sous une forme plaisante ou grotesque ce que d'autres ont considéré d'un côté sérieux. Ces deux aspects sont dans les dispositions de l'esprit humain; et le parodiste ne ravale pas plus une bonne tragédie que l'auteur comique ne ravale l'humanité.

2. Il s'agit ici du *Mauvais ménage*, excellente parodie de la *Marianne* de Voltaire, donnée en 1725, au Théâtre-Italien, par Legrand et Dominique, et qui eut un succès aussi complet que bien mérité.

3. C'est maintenant *Agnès de Chaillot*, parodie d'*Inès de Castro*, donnée par e mêmes en 1724, et regardée avec raison comme un modèle du genre.

4. Il fallait que Lamotte fût plus piqué qu'il ne l'avoue de la parodie d'*Inès*, pour porter un jugement si injuste, non-seulement sur ces travestissements en général, mais sur le caractère et la probité des parodistes. Il n'y a rien de vrai dans cette attaque, que la mauvaise humeur du poëte parodié.

Chaillot, j'en ai senti moi-même de vraiment plaisantes. On peut mettre beaucoup d'esprit dans un ouvrage, sans que le genre en devienne meilleur [1]. Après ce témoignage sincère, je puis bien, en me mettant hors d'intérêt, remarquer les inconvénients de ces sortes d'ouvrages.

Je suppose d'abord qu'il n'y ait qu'un simple travestissement, et que l'auteur n'ait prétendu y mêler aucun trait de critique; je dis qu'alors même, plus ce badinage sera heureux, plus il portera de coups à la tragédie. Eh! qui, sans être philosophe, ne connaît pas la force de la liaison des idées! Vous avez admiré, vous avez pleuré au tragique; vous avez ri ensuite au burlesque; n'espérez pas, en revoyant le tragique en être ému comme vous l'avez été. Les idées ridicules renaîtront à l'occasion des sérieuses. Les images se confondront; et dans ce conflit d'idées, peut-être demeurerez-vous incertain entre le rire et les pleurs. Les enfants d'Inès vous rappelleront ce peuple d'enfants trouvés, rassemblés dans la parodie; et votre imagination partagée entre ces * deux objets, émoussera, malgré vous, la vivacité du sentiment qu'un des deux devait produire [2].

Je demanderais volontiers au public de quel prix est pour lui le plaisir de la tragédie, si l'émotion que lui cause la représentation des aventures touchantes lui est assez agréable pour mériter d'être ménagée? et s'il se croirait bien dédommagé par la gaieté passagère que pourrait lui donner un travestissement burlesque? S'il en était ainsi, je n'aurais rien à dire; il aurait raison de courir aux parodies; et ce serait à nous de faire des pièces sérieuses, seulement pour être une occasion de le divertir encore mieux. Mais si cela n'est pas, pourquoi entend-il si

1. Est-ce un philosophe qui peut écrire de tels enfantillages? Quoi! c'est Lamotte qui dit qu'on peut mettre beaucoup d'esprit dans un ouvrage sans que le genre en devienne meilleur! Qu'est-ce donc que le genre? Est-ce que c'est une chose existant en soi, et qui a des qualités bonnes ou mauvaises? Le genre n'est qu'une division que nous faisons entre des choses de même nature. La qualité du genre vient essentiellement de celle des objets qu'il contient. Il sera bon si vous y faites entrer des ouvrages spirituels, cela est bien certain; n'y insistons pas.

2. Tout cela est chimérique. Une parodie n'a jamais fait le moindre tort à une bonne tragédie; et, quand on saurait la parodie par cœur, on ne s'en souviendra plus, pour peu que la tragédie intéresse.

mal ses intérêts ? Pourquoi va-t-il chercher un obstacle au plaisir que nous travaillons à lui faire ? Ne serait-il pas plus raisonnable de dédaigner des plaisanteries qui ne sauraient jamais valoir l'attendrissement et l'émotion qu'elles lui font perdre[1] ?

A l'égard des traits critiques dont on s'efforce d'orner ces parodies, il faut convenir que s'ils tombaient sur de vrais défauts, comme il arrive quelquefois, il faudrait les louer et en profiter, plutôt que de s'en plaindre : mais comme les auteurs songent beaucoup plus à faire rire qu'à bien juger, tout leur est également * bon pour leur dessein, autant la plus légère apparence d'un défaut que le défaut le plus réel. Ils s'applaudiront même d'avoir donné l'air de faute à quelque chose de raisonnable, d'autant plus qu'il leur a fallu plus d'adresse pour le présenter sous ce faux jour ; et le spectateur, qui de son côté se prête volontiers à la séduction, croit la critique exacte dès qu'elle est plaisante. Or je dis que ces jeux d'esprit entretiennent le mauvais goût, produisent la précipitation des jugements, et accoutument à prendre de bons mots pour des raisons[2].

Combien de gens, dupes à la fois de la malignité de l'auteur et de la leur propre, reviennent de ce spectacle presque convaincus que tout ce qu'ils ont vu tourner en ridicule l'est en effet[3]. Ils vont rabattre beaucoup, sur la foi du parodiste, de l'estime qu'ils croient que l'ouvrage critiqué leur avait surprise. Quelque raison qu'on leur allègue après cela, pour justifier les endroits qu'il condamne, n'espérez pas de les ramener. Ils répondront aux meilleurs raisonnements par les traits de la parodie même. Les rieurs ne seront pas pour l'apologiste ; d'ailleurs, telle est notre pente : on passe plus aisément de la louange au blâme, qu'on ne revient du blâme à la louange[4]. *

1. N'admirez-vous pas cette bonhomie d'un auteur qui nous défend, pour notre plus grand bien, d'aller voir la parodie de ses ouvrages ?

2. Tout cela n'est pas exact. Que la parodie blâme le bon comme le mauvais, cela se peut sans doute ; mais les seuls traits que les auditeurs se rappellent sont certainement ceux qui tombent sur de vrais défauts.

3. *Est en effet ridicule.* Voilà une phrase bien incorrecte et qui montre que Lamotte n'a pas un style bien pur.

4. Purs sophismes. Ni les vrais critiques, ni le public n'attendent une parodie

Par exemple : ces sortes de juges croient encore que des quatre grands qui entrent dans le conseil d'Alphonse, il y en a deux qui ne sont que pour l'ornement de la scène. La parodie l'a dit, le trait a fait rire : et dès là, pour certaines gens, la chose est prouvée. Cependant, si l'on y voulait bien prendre garde, on verrait que ces quatre grands ont tous une vraie part à l'action, les uns par leur silence même, comme les autres par leurs discours. Quand Alphonse a écouté Henrique qui, malgré les obligations qu'il a à don Pèdre, prend contre lui le parti de la justice et de la tranquillité de l'État, ce monarque dont la vertu favorite est un respect inviolable pour les lois, et l'amour le plus attentif au bonheur de ses peuples, se sent piqué d'une émulation héroïque, si naturelle à la vue d'un exemple qui est déjà dans notre caractère, et il est comme déterminé par les raisons du généreux vieillard; mais, pourtant il regarde alors les deux autres juges, en leur donnant tout le loisir de parler, et, voyant qu'ils ne s'expliquent que par leurs larmes, ce qui est assez sensiblement condamner don Pèdre, il s'écrie :

J'entends trop vos conseils : ce silence, ces pleurs, *
M'annoncent mon devoir, en plaignant mes malheurs.

Après quoi, il attend encore qu'ils désavouent, s'ils le veulent, le sens qu'il donne à leur tristesse, et ne prononce enfin qu'à l'extrémité :

Je condamne mon fils.

Je ne sais si je me trompe; mais il me semble que ce silence et ces larmes sont un avis aussi pathétique que celui d'Henrique même; et qu'on ne peut pas dire que ces deux juges n'ont pas de part à un conseil dont leur trouble détermine l'événement. On ne connaît guère le théâtre, si l'on ignore qu'en bien des occasions le silence y peut être une véritable action, et que l'âme en est quelquefois plus fortement remuée que par le discours. Ainsi cette conduite que la parodie fait regarder comme une négligence grossière, est pourtant le fruit de plusieurs réflexions.

pour juger le bon ou le mauvais dans une pièce; ils sentent immédiatement ce bon et ce mauvais, et ce n'est pas avec des raisonnements (que Lamotte appelle à tort *bonnes raisons*) qu'on le fait changer d'avis.

La première est que, d'un côté, l'importance du conseil demandant au moins quatre juges ; et, de, l'autre n'y ayant pas assez d'acteurs accoutumés à plaire dans le tragique, il aurait été dangereux de les faire parler tous quatre.

La seconde que trois avis de mort auraient* été très-ennuyeux, et qu'il fallait trouver le moyen d'en exprimer deux d'une manière nouvelle. Il y a, j'ose le dire, quelque adresse à tirer ainsi avantage des obstacles mêmes, mais le critique est dispensé de tous ces égards. Dès qu'il fait rire, il a raison, et je rirais le premier du trait de la parodie [1].

Mais, l'inconvénient le plus sérieux de ces ouvrages, c'est de tourner la vertu en paradoxe, et d'essayer souvent de la rendre ridicule. S'il y a dans une tragédie quelques traits d'une vertu héroïque et capables d'élever l'âme aux grands sentiments, ce sont ces traits mêmes que la parodie va employer en reproche de subtilité et de chimère,

Dans ma pièce, par exemple, Inès refuse de fuir avec don Pèdre qui entre dans le palais les armes à la main, et qui a laissé son père aux prises avec les révoltés. Le critique taxera cette conduite d'imprudence et de sentiment romanesque.

Qu'on examine cependant : on connaîtra par réflexion ce qu'on avait déjà senti au théâtre, qu'Inès accorde héroïquement dans cette occasion son devoir et sa prudence. Son devoir voulait qu'elle empêchât don Pèdre de consommer son crime ; et sa prudence ne voulait pas * qu'elle l'exposât à une mort certaine. Le parti vertueux qu'elle prend satisfait à tout. Elle presse don Pèdre d'aller défendre son père, et de désavouer son audace avec éclat, et au péril de sa vie ; mais pour cela même elle veille à ses intérêts, puisqu'elle lui ménage, à ce prix, le pardon assuré de son père. Eh ! comment Alphonse tendre comme elle

1. Toute la discussion de Lamotte prouve ce que nous avons dit ailleurs. Vous le voyez s'attacher à des vétilles et discuter sérieusement si la présence de quatre conseillers est nécessaire, s'ils prennent une part suffisante à l'action, s'il a mis quelque adresse à éviter trois arrêts de mort, etc. ; tout cela ne fait rien du tout. La parodie lui a reproché le manque d'action en cet endroit ; et il est très-certain que l'action y manque, comme elle manquera toujours dans les délibérations politiques ou judiciaires, lesquelles ne peuvent se soutenir au théâtre que par la beauté du style.

le connaît, pourrait-il punir son fils d'un crime si promptement et si généreusement réparé? non-seulement la fuite aurait été un parti lâche, il aurait encore été imprudent, puisque don Pèdre, malgré ses précautions, pouvait retomber dans les mains d'Alphonse, convaincu de toute l'horreur du crime et digne de toute la sévérité des lois. Ainsi, tandis que le poëte tragique fait effort pour élever les âmes, par de grands exemples, au-dessus des sentiments vulgaires, le parodiste s'étudie à les faire retomber dans leur pusillanimité naturelle.

Avouerai-je ce que je crains encore de cette mode des parodies? c'est qu'il y en ait moins de poëtes tragiques. Le même amour de la gloire qui les anime à travailler, peut les détourner d'un travail qui les expose à la risée publique : car on aurait beau dire qu'on ne les attaque pas personnellement, un auteur ne distingue * guère son ouvrage de lui-même; et peut-être serait-il moins sensible aux ridicules qui ne regarderaient que sa personne, qu'à ceux qu'on jetterait sur ses productions. N'est-ce pas assez d'avoir à craindre un mauvais succès, malgré les peines qu'on se donne, sans attendre encore, dans le cas de la plus grande réussite, des brocards de théâtre qui divertiront le public à nos dépens? Je me pique d'être un peu stoïcien là-dessus; mais je ne condamnerais pas dans les autres plus de sensibilité que je n'en ai; et je ne serais pas surpris que des esprits un peu fiers négligeassent un talent dévoué par la mode au premier plaisant qui voudrait en rire. Que les parodistes ne s'alarment pas de mes réflexions; le public n'entend pas assez bien ses intérêts pour en profiter : en matière de plaisir il vit, pour ainsi dire, au jour le jour; et il n'y connaît guère l'économie[1].

Outre la parodie d'*Inès*, il y a eu un grand nombre de critiques, quelques-unes même ingénieuses, car il faut rendre justice à tout le monde; mais qui n'ont pas empêché l'ouvrage de faire le même effet qu'auparavant. Il s'est soutenu dans les reprises comme dans sa nouveauté; et l'on se doute bien que je n'ai pas négligé d'en conclure qu'il y avait donc une véritable *

1. C'est la suite des mêmes erreurs et des mêmes exagérations.

beauté. Un auteur n'est-il pas bien excusable de s'en flatter après un succès tel que celui d'*Inès?* Peut-être, après celui du *Cid*, n'y en a-t-il point eu de si grand au théâtre. Je sais bien que la perfection des acteurs lui a donné tout l'éclat qu'elle pouvait recevoir; mais, qu'on me pardonne de le dire, l'impression a été la même dans toutes les provinces; et puisque la diversité des acteurs ou médiocres ou mauvais ne lui a point attiré de succès différents, il faut bien qu'elle ait en elle-même quelques causes de plaisir indépendantes d'une représentation parfaite[1].

J'admire les critiques de perdre tant de raisons à prouver qu'un ouvrage qui plaît universellement, n'aurait pas dû plaire. Il me semble voir des mécaniciens qui, à la vue d'une machine qui exécuterait actuellement ce qu'on en aurait promis, prétendraient démontrer qu'elle ne saurait aller : ils allégueraient la force des obstacles qui s'y opposent, au lieu de pénétrer par quelle force et par quelle industrie l'inventeur de la machine les a surmontés. Quelle folie d'opposer les principes à l'expérience! si les critiques outrées des ouvrages qui réussissent ne paraissent pas aussi ridicules, ce n'est pas leur faute[2]. *

Je crois, au contraire, qu'il serait plus raisonnable et plus utile de bien démêler pourquoi une tragédie plaît, que de chercher subtilement les défauts qui devaient l'empêcher de plaire : car plus même ces défauts seraient réels, plus il faudrait qu'il y eût

1. Revenons sur cet important paragraphe. Il en résulte : 1° que, malgré toutes les plaintes de Lamotte, les parodies n'ont fait aucun tort à sa tragédie. Nous l'avions dit; il est bon qu'il l'avoue lui-même. 2° Que son *Inès* a une véritable beauté; oui, sans doute : c'est celle de l'intérêt résultant des situations. 3° Qu'elle a obtenu son succès indépendamment des acteurs excellents qui la jouaient à Paris : cela est encore vrai, et devait l'être, car les situations et les crises qu'elles amènent tiennent à la pièce et non aux acteurs. 4° Il y a une quatrième observation que nous devons ajouter, c'est que cette pièce soutient mal la lecture, parce qu'alors les défauts du style sont évidents, et que la pièce est faiblement et platement écrite.

2. Ces plaintes amères contre les critiques montrent que l'auteur n'est pas aussi stoïcien qu'il s'en vante. Il manque surtout de logique ici; s'il est convaincu que les raisonnements ne font rien contre l'expérience, que signifient tous les siens contre les unités, contre la beauté de l'*Iliade*, contre la versification? Il se plaint donc qu'on fasse sur lui ce qu'il fait sur les autres. N'est-ce pas misérablement puéril?

eu d'ailleurs de grandes beautés pour les couvrir; et ce sont ces beautés qu'il importerait de bien connaître. Peut-être ne sont-elles dans l'auteur que l'effet d'un heureux hasard; mais après l'expérience on devrait les fixer, pour ainsi dire, par le raisonnement, et faire voir en quoi consiste leur force. Ce serait autant de ressorts de plaisir dont on enrichirait l'art, et qui dans la suite serviraient de principes à d'autres[1].

De l'amour conjugal. — Par exemple, l'expérience d'*Inès* tient lieu de preuve, ce me semble, contre un préjugé fort établi dans le monde.

On croit communément que l'amour conjugal n'est pas propre au théâtre; et on se fonde sans doute sur ce que la possession refroidit les désirs, et que les sentiments du devoir ne sauraient être aussi vifs que ceux qui sont irrités par la défense. Si l'on en concluait seulement que l'amour conjugal, porté à un certain degré, est fort rare dans le monde, il faudrait bien en demeurer d'accord; mais * de conclure qu'il n'y en a pas de tel, et qu'on ne saurait intéresser, en le représentant, c'est là tout à la fois la preuve d'un cœur corrompu et d'un esprit peu éclairé. Si l'expérience du théâtre a confirmé souvent ce préjugé, ce n'est pas à la nature, c'est aux poëtes qu'il faut s'en prendre. Ou ils n'ont pas mis des époux dans des situations assez fortes pour déployer assez de passion, ou ils n'ont pas mis dans leurs discours ces mêmes délicatesses, ni cette même chaleur qu'ils prodiguent dans les discours des amants. En un mot, ils ont moins fait sentir la passion que le devoir; et il est vrai que ce n'est pas assez. Ils pouvaient bien par là attirer l'approbation, exciter l'admiration même, mais non pas cette pitié qui fait entrer, pour ainsi dire, toute l'âme du spectateur dans l'intérêt du personnage. Joignez l'excès de la passion aux règles étroites du devoir; que deux personnes se soient par sentiment, l'une à l'autre, ce que la vertu exige qu'elles se soient; que leurs

1. Lamotte se trompe ici; les bonnes règles littéraires s'établissent plutôt par l'observation bien faite de ce qu'il faut éviter, que par la remarque de ce qui réussit. C'est parce qu'il y a rarement de l'intérêt dans les pièces sans les unités, qu'on les a recommandées avec raison. Il serait ridicule de faire imiter régulièrement des moyens qui auraient une fois réussi : on n'arriverait par là qu'à des reproductions indéfinies de copies.

discours, que leurs actions soient tout ensemble passionnés et raisonnables : vous allez toucher beaucoup plus que par des mouvements déréglés ou moins autorisés. La raison en est évidente. Nous portons au théâtre une raison et un cœur. Il faut satisfaire l'un et l'autre. Si les acteurs * agissent par vertu, voilà notre raison contente; s'ils agissent par passion, voilà notre sensibilité exercée : mais si la passion et la vertu sont d'accord, voilà tous nos besoins remplis; et nos émotions et nos larmes sont d'autant plus douces qu'elles nous donnent meilleure opinion de nous-mêmes[1].

J'alléguerai aussi quelques expériences en faveur de ma pensée. Je connais deux tragédies où l'amour conjugal répand la beauté la plus vive et la plus touchante, *Manlius* et *Absalon*[2].

Dans la tragédie de *Manlius*, qui, pour le dire en passant, n'eut qu'un succès médiocre, quoique, de l'aveu de tous les connaisseurs, ce soit un chef-d'œuvre qui ne le cède à aucun autre; ce qui mériterait bien une digression pour avertir les auteurs de ne pas toujours mesurer leur mérite à leur succès et de croire qu'il y a des beautés supérieures qui ne sont pas d'un goût si général que de moindres qui, par cela même, sont à la portée d'un plus grand nombre. Je ne m'interromps pas davantage; et je reprends ce que je voulais dire.

Dans la tragédie de *Manlius*, l'amour de Valérie pour son époux peut pénétrer le cœur le moins sensible : la tendresse héroïque de ses sentiments, le respect touchant * qu'elle mêle à son amour, ses ménagements pour sonder le cœur de son époux, pour y rappeler la vertu, et pour assurer son honneur et sa vie, forment un caractère si passionné et si raisonnable

1. Tout ce raisonnement ne porte que sur un mot mal défini ou mal entendu. Lorsqu'on a blâmé l'amour conjugal au théâtre, c'est surtout en ce sens que, étant devenu légitime, et par conséquent tranquille, il n'a plus rien qui puisse nous émouvoir. Mais si l'amour conjugal est lui-même en proie à de vives inquiétudes; s'il est, comme dans *Inès* ou comme dans l'histoire d'Éponine et Sabinus, exposé aux plus affreux malheurs, par quel hasard ne nous y attacherions-nous pas? Il est possible que la distinction que je fais ici n'eût pas été faite suffisamment du temps de Lamotte, et alors sa discussion devait aboutir à en fixer le sens. Mais elle ne prouve rien contre une opinion très-vraie en général, et elle a le tort de se fonder sur des raisons abstraites.

2. *Manlius*, par Lafosse, en 1698; *Absalon*, par Duché, en 1712.

tout à la fois, que, malgré la terreur dominante de la pièce, on sent encore une espèce de joie à la vue d'une héroïne en qui la passion et le devoir ne sont qu'une même chose.

Dans *Absalon*, qui doit encore avoir place entre les meilleures tragédies, Tharès a la même passion et le même héroïsme : elle est autant alarmée pour la vertu de son époux que pour sa vie ; et pour l'empêcher de consommer un crime, sans le déceler, elle ose se mettre en otage, elle et sa fille, entre les mains de David, après lui avoir fait faire un serment solennel, que s'il se trouve un traître, fût-ce son propre fils, il ne fera grâce ni à sa femme ni à ses enfants. Elle fait plus. Quand la reine ose l'accuser d'avoir armé Absalon contre son père, elle ne lui répond qu'en remettant au roi une lettre, par laquelle il apprend et ce qu'on trame contre lui, et ce qu'on tente pour la tirer elle-même de ses mains : mais sa magnanimité n'est ni féroce ni hautaine ; elle y mêle tant de tendresse, tant de raison et tant d'égards, qu'elle n'en devient que plus chère et plus * respectable pour son époux, au moment même qu'elle le fait trembler ; et que le spectateur sent à la fois le plaisir de la pitié et celui de l'admiration[1].

Il me semble que pour faire tout son effet, l'amour des époux doit être réciproque. Si l'un des deux n'était pas aimé autant qu'il aime, il en serait en quelque sorte avili, et l'autre paraîtrait injuste. Il faut qu'ils soient tous deux dignes de ce qu'ils font l'un pour l'autre ; et le témoignage mutuel qu'ils se rendent, devient pour le spectateur le gage assuré de ce qu'ils ont d'intéressant et d'estimable.

Voilà sans doute une des causes du succès de ma tragédie. Inès et don Pèdre sont unis par le devoir le plus inviolable et les sentiments les plus vifs. Tous deux par leur vertu sont dignes d'être aimés autant qu'ils le sont, et le paraissent encore plus par la manière dont ils pensent l'un de l'autre. Ils sont tous deux, dès le commencement, dans un péril extrême. Chacun n'est alarmé que du danger de l'autre, sans faire aucune attention à soi-même, et ils ne songent, jusqu'à la fin de la pièce,

1. Ces vues sont justes ; mais elles sont loin de suffire à faire le succès entier d'une tragédie, où elles ne peuvent jamais produire que des épisodes.

qu'à se sauver réciproquement aux dépens de leur vie. Pouvaient-ils avec tant de passion ne pas intéresser? Mais comme le devoir autorise tout ce qu'ils font et tout ce qu'ils sentent, la raison * approuve aussi les larmes qu'ils font répandre; et par là, j'ose le dire, les rend en quelque sorte délicieuses.

Ajoutez aux périls d'Inès et de don Pèdre, l'intérêt de leurs enfants, ce gage commun de leur amour, plus encore leur présence même qu'Inès emploie si efficacement pour émouvoir Alphonse. Comment résister à des objets si tendres, et à qui la nature a donné des droits sur tous les cœurs? car il n'en est pas comme des autres passions qui se partagent, pour ainsi dire, entre les hommes. Celles-ci sont générales. Si elles ne naissent pas avec nous, du moins l'éducation les y grave si profondément, que la moindre occasion les réveille. L'insensibilité aurait à cet égard quelque chose de monstrueux : or, quand on émeut tout le monde à la fois, l'émotion de chacun croît encore à la vue de celle des autres; et l'on ressent bien plus vivement ce que l'on voit que tout le monde sent avec nous.

De la gradation de l'intérêt. — Une autre cause du plaisir propre à la tragédie, c'est que l'action soit portée dès le commencement à un haut point d'intérêt; et que cet intérêt croisse sans interruption jusqu'à la fin; car ce ne serait pas assez de la moitié du précepte. Les poëtes sont suffisamment avertis que l'action * doit croître; mais ils ne songent pas assez qu'elle doit émouvoir d'abord, et que, faute d'attendrir de bonne heure, ils courraient risque de ne pas toucher même en finissant.

La pitié a ses degrés, surtout au théâtre. D'attendrissement en attendrissement, vous la pouvez conduire jusqu'aux larmes : mais si vous tardez trop à exciter les premières émotions, vous n'aurez peut-être pas le temps d'arriver aux grands effets. Il n'y a que trop de tragédies où des actes entiers se perdent en préparations. L'action s'échauffe vers le milieu; et enfin la catastrophe, quoique touchante, manque son coup, ou ne porte que faiblement, parce que le cœur n'a pas reçu assez d'atteintes pour s'unir aux personnages avec toute la sensibilité dont il est capable.

On me dira peut-être que ce que je demande est excessif; et

qu'il n'est presque pas possible, si l'on commence par l'intéresser vivement, de suffire ensuite à l'accroissement nécessaire. Je conviens de la difficulté, et que même beaucoup d'actions ne comportent pas une gradation de si longue haleine; mais il faut convenir aussi que, soit la faute des sujets, soit, de la part des poëtes, faute d'invention et d'effort, on ne fait souvent que des * demi-tragédies : car je ne compte pour le plaisir tragique que la terreur ou la pitié; et tout acte qui n'en excite pas, n'est qu'un allongement de l'action qui en doit produire[1].

Si j'avais un avis à donner, ce serait qu'en dressant son plan, un auteur s'assurât d'abord d'un premier acte le plus pathétique qu'il se pourrait; il s'imposerait par là la nécessité de plus grands efforts pour le soutenir; et peut-être qu'avec quelque opiniâtreté, il inventerait dans son action des circonstances qui enchériraient encore sur son début. Mais s'il croit avoir assez de l'action principale, s'il y sent assez de force pour assurer l'effet des derniers actes, il se négligera sur les moyens de les amener; et il s'efforcera seulement de réparer un vide d'intérêt par la pompe des vers qui, si parfaits qu'ils puissent être, ne remplaceront jamais la passion.

Tel est l'art d'*Andromaque*. Dès le premier acte, la Grèce, par Oreste, demande à Pyrrhus le sang d'Astyanax; et Andromaque est déjà réduite au choix de laisser périr son fils ou d'épouser le fils du meurtrier de son époux. Les larmes coulent dès cette scène; et qu'on ne craigne pas d'en faire répandre trop tôt : c'est moins un obstacle qu'une facilité à en exciter * de nouvelles. On n'a qu'à continuer de frapper le cœur par l'endroit qu'on a déjà trouvé sensible, il va le devenir encore davantage. N'est-on pas d'autant plus aisé à abattre, qu'on est déjà ébranlé? Cette attention qu'il faut donner à la gradation d'intérêt dans les cinq actes, il faut la porter ensuite à chaque acte en particulier; le regarder presque comme une pièce à part, et en

1. Toute cette discussion est d'une puérilité qui fait peine. Certainement, il faut intéresser le plus tôt possible, et tâcher que l'intérêt aille toujours croissant; mais y a-t-il pour cela un moyen général qui puisse s'enseigner ou se transmettre? Non, certainement. Les conseils abstraits que donne ici Lamotte sont donc inutiles et même inintelligibles.

arranger les scènes de façon que l'important et le pathétique se fortifient toujours. Autre chose est un arrangement raisonnable, et autre chose un arrangement théâtral. Dans le premier il suffit que les choses s'amènent naturellement, et que la vraisemblance ne soit pas blessée; dans le second il faut ménager aux choses une suite qui favorise la passion, et compter pour rien que l'esprit soit content, si le cœur n'a de quoi s'attacher toujours davantage.

J'avoue qu'il faudra souvent, pour parvenir à cette beauté, arranger un acte de vingt manières différentes, toutes bonnes si l'on veut du côté de la raison, mais peut-être toutes imparfaites par le défaut de l'ordre que demanderait le sentiment. Ce n'est pas tout; chaque scène veut encore la même perfection. Il faut la considérer au moment qu'on la travaille, comme un ouvrage entier qui doit avoir son * commencement, ses progrès et sa fin. Il faut qu'elle marche comme la pièce et qu'elle ait, pour ainsi dire, son exposition, son nœud et son dénoûment. J'entends par son *exposition* l'état où se trouvent les personnages, et sur lequel ils délibèrent; j'entends par son *nœud*, les intérêts ou les sentiments qu'un des personnages oppose aux désirs des autres; et enfin par son *dénoûment*, l'état de fortune ou de passion où la scène doit les laisser. Après quoi l'auteur ne doit plus perdre de temps en discours qui, tout beaux qu'ils seraient, auraient du moins la froideur de l'inutilité[1].

J'ai examiné *Bajazet* dans cet esprit, et j'y ai trouvé dans les quatre premiers actes des modèles parfaits de tout ce que je propose. L'intérêt croît sensiblement d'acte en acte. Chaque acte en particulier devient toujours plus vif, à mesure qu'il avance; et chaque scène a encore la même gradation. Je n'en dirai pas autant du cinquième acte : il me paraît le plus faible, parce qu'il n'est en partie qu'une répétition de ce qui le précède; et il me paraît en lui-même le moins heureusement arrangé, parce que les dernières scènes sont les moins nécessaires et les plus lentes. On s'aperçoit moins de ces faiblesses dans

1. Ce long verbiage est bien la marque d'un homme qui sent très-mal ce que c'est que l'éloquence des passions ou du style, et qui croit qu'elle peut se remplacer par des discussions métaphysiques.

M. Racine que dans* tout autre. Ses beautés croissent et ses défauts diminuent par l'élégance singulière de ses discours. Corneille n'avait pas encore ces scrupules : il s'est contenté souvent de l'arrangement raisonnable; et, content des beautés sublimes que lui fournissait son génie, il n'a pas craint de les interrompre quelquefois par des langueurs.

De la division de l'action. — Une des premières règles que je me suis faites en travaillant, et qui m'a fait refuser bien des desseins que je n'ai pu y assujettir, c'est de diviser l'action principale en cinq parties bien distinctes, qui fassent autant de tableaux différents qui ne se confondent pas les uns dans les autres, et qui mettent ainsi une espèce d'unité dans chaque acte. Cette méthode produit nécessairement deux effets : elle facilite l'attention du spectateur, parce que les choses, plus liées entre elles, se lient aussi plus aisément dans son esprit; et elle augmente d'ailleurs son émotion, parce qu'il est frappé plus continûment par le même endroit. Voilà, si je ne me flatte, un des mérites d'*Inès*, la simplicité et la netteté de l'objet de chaque acte.

Le premier n'est que la résolution du mariage de Constance, qui met Inès et* don Pèdre dans un péril imminent. Le second n'est que l'opposition du prince à ce mariage, et la découverte de son amour pour Inès, ce qui oblige le roi de s'en assurer, en la remettant entre les mains de la reine. Le troisième est la révolte de don Pèdre, ce qui le fait arrêter lui-même. Le quatrième est le conseil où Alphonse condamne son fils. Le cinquième enfin, la démarche d'Inès pour sauver son époux, heureuse en ce qu'elle obtient le pardon d'Alphonse, et malheureuse en ce que la reine, qui l'a prévu, s'en est déjà vengée par le poison. Je serai toujours tenté de traiter un sujet, si je puis le diviser aussi heureusement, et en faire en quelque sorte cinq actions qui n'en soient qu'une[1].

1. La recommandation est bonne; mais 1° elle n'est pas neuve, car il y a toujours eu, dans ces divisions en actes, sciemment ou à l'insu de l'auteur, une raison quelconque d'arrêter la suite des scènes par un entr'acte. 2° La conséquence naturelle de ce précepte, c'était que, si une pièce ne prêtait qu'à quatre divisions, il n'en fallait pas davantage. Comment Lamotte n'a-t-il pas tiré cette

Des confidents. — Je regarde encore comme une circonstance heureuse de l'arrangement de ma pièce, d'avoir pu m'y passer de confidents. Tous les personnages y sont essentiels ; et, par leurs démarches, aussi bien que par leurs intérêts, ils entrent tous intimement dans l'action.

Je crois, sans m'en prévaloir, que c'est une nouveauté au théâtre : car, dans *Athalie* même, il y a une scène de pure confidence, où Ismaël n'a d'autre part* que d'écouter le caractère, la conduite et les desseins de Mathan. Mais je pense aussi qu'indépendamment de la nouveauté, c'est un avantage désirable dans une tragédie ; et que, toutes choses égales, une action en est toujours plus vive, quand on n'y emploie que ceux qui la forment et qui y sont vraiment intéressés[1].

Les confidents dans une tragédie sont des personnages surabondants, simples témoins des sentiments et des desseins des acteurs principaux. Tout leur emploi est de s'effrayer ou de s'attendrir sur ce qu'on leur confie et sur ce qui arrive, et, à quelques discours près qu'ils sèment dans la pièce, plutôt pour laisser reprendre haleine aux héros, que pour aucune autre utilité, ils n'ont pas plus de part à l'action que les spectateurs.

Il suit de là qu'un grand nombre de confidents dans une pièce en suspend d'autant la marche et les progrès, et qu'il y jette par là beaucoup de langueur et d'ennui. Si, comme dans plusieurs tragédies, il y a quatre personnages agissants et autant de confidents et de confidentes, il y aura la moitié des scènes en pure perte pour l'action, qui n'y sera remplacée que par des plaintes plus élégiaques que dramatiques ; mais il ne faut rien confondre[2].

Il y a des personnages qui sont, pour* ainsi dire, demi-confidents et demi-acteurs. Tel est Phénix dans *Andromaque*, telle est Œnone dans *Phèdre*. Phénix, par l'autorité de gouverneur, hu-

conclusion? 3° Enfin le plan donné ici de la tragédie d'*Inès* montre combien cette pièce est vide d'action.

1. Cela est vrai. Mais dans les pièces vides comme *Inès*, où l'on n'a presque rien à expliquer au spectateur, il est bien plus facile de se passer de confidents que dans une pièce intriguée ou serrée comme celles de Racine.

2. Critique très-bonne et très-fine. Mais elle est exagérée et ne prouve rien si le confident est nécessaire.

milie Pyrrhus même, en lui faisant sentir les illusions de son amour; et, par le ton imposant qu'il prend avec lui, il contribue beaucoup à l'effet de la scène entière. Œnone, par une tendresse aveugle de nourrice, dissuade Phèdre de se dérober au crime par la mort; et, quand le crime est fait, elle prend sur elle d'en accuser Hippolyte, ce qui, par l'importance de l'action, la fait devenir un personnage de premier ordre[1].

Je ne parle que des purs confidents qui sont toujours des personnages froids, quoiqu'en bien des occasions il soit difficile au poëte de s'en passer. Quand, par exemple, il faut instruire le spectateur des divers mouvements et des desseins d'un personnage, et que, par la constitution de la pièce, ce personnage ne peut ouvrir son cœur aux autres acteurs principaux, le confident alors remédie à l'inconvénient, et il sert de prétexte pour instruire le spectateur de ce qu'il faut qu'il sache. Mais n'y a-t-il pas moyen d'accorder tout, en construisant la pièce de manière que ces confidents agissent un peu,* et en leur ménageant quelque passion personnelle qui influe sur les partis que prennent les acteurs dominants?

Hors de là, les scènes de confidence ne sont presque que des monologues déguisés, mais qui ne méritent pas toujours le reproche de lenteur, parce que le poëte y peut déployer dans le personnage des sentiments, ou vifs, ou délicats, aussi intéressants que le cours de l'action même. Il faut encore convenir que, par les raisons que j'ai dites, elles sont quelquefois nécessaires, et j'ajoute toujours préférables aux monologues, qui sont absolument contre nature[2].

Des monologues. — Si quelque chose peut prouver que nous nous accoutumons à tout, et que, tout jaloux que nous paraissons de l'imitation de la nature, le moindre plaisir nous fait passer là-dessus bien des irrégularités, c'est qu'on ne soit pas

1. La distinction est faite à bonne intention. Mais ce qu'il y a de vrai, c'est que les confidents mêlés à l'action sont de vrais personnages, et qu'il est inutile de créer pour eux ce nom ridicule de *demi-confidents*.

2. Le résultat de cette discussion, c'est que les purs confidents sont généralement froids, et qu'il ne faut les employer que quand on ne peut pas faire autrement. On est aujourd'hui d'accord là-dessus, et je crois bien qu'on l'a toujours été, au moins les poëtes de talent.

blessé des monologues dans les tragédies, surtout quand ils sont un peu longs. Où trouverait-on dans la nature des hommes raisonnables qui pensassent ainsi tout haut, qui prononçassent distinctement et avec ordre tout ce qui se passe dans leur cœur? Si quelqu'un était surpris à tenir tout seul des discours si passionnés et si continus, ne serait-il pas légitimement suspect de * folie? Et cependant tous nos héros de théâtre sont atteints de cette espèce d'égarement. Ils raisonnent, ils racontent même, ils arrangent des projets, se forment des difficultés qu'ils lèvent dans le moment, balancent différents partis par des raisons contraires, et se déterminent enfin au gré de leurs passions ou de leurs intérêts; tout cela comme s'ils ne pouvaient se sentir et se conseiller eux-mêmes, sans articuler tout ce qu'ils pensent. Où prendre, encore un coup, les originaux de semblables discoureurs[1]?

On va me dire sans doute qu'ils sont supposés ne pas parler; mais il faudrait alors que, par une supposition plus violente, nous nous imaginassions lire dans leur cœur et suivre exactement leurs pensées. De quelque façon que nous l'entendions, voilà des idées bien bizarres. N'en sommes-nous pas réduits à avouer que la force de l'habitude nous fait dévorer les absurdités les plus étranges?

Hasarderai-je là-dessus une pensée qui ne me paraît pas sans fondement? Ce qui fait qu'on n'est pas blessé d'un monologue au théâtre, c'est que, quoique le personnage qui parle soit supposé seul, il y a cependant une assemblée qui nous frappe. Nous voyons des auditeurs; et, dès là, le parleur ne nous paraît pas ridicule; * ce n'est pas à eux qu'il s'adresse, mais c'est pour

1. Lamotte raisonne quelquefois comme s'il n'avait jamais vu le monde. N'est-ce donc pas une chose assez commune que ces hommes aux passions vives, à l'imagination excitable, que l'on voit souvent dans les promenades publiques, gesticulant, prononçant des phrases entières sans prendre garde à ceux qui les approchent? Cet état suppose sans doute une certaine préoccupation, et il importe que le monologue soit toujours motivé ainsi, et que le personnage ne vienne pas, comme dans Plaute et dans plusieurs de nos pièces modernes, détailler au spectateur le sujet ou l'intrigue de la pièce. Mais pourquoi donc, quand l'expérience nous montre tous les jours des hommes qui parlent ainsi tout seuls de leurs passions ou de leur sentiment, ôterait-on au poëte le droit d'employer ce moyen, avec la sobriété et l'adresse qu'il exige?

eux qu'il s'explique. Cette considération fait disparaître l'autre; et, parce que nous sommes bien aises d'être instruits, nous en oublions que l'acteur devrait se taire.

Aujourd'hui les monologues conservent la même mesure de vers que le reste de la tragédie, et ce style alors est supposé le langage commun; mais Corneille en a pris quelquefois occasion de faire des odes régulières, comme dans *Polyeucte* et dans le *Cid*, où le personnage devient tout à coup un poëte de profession, non-seulement par la contrainte particulière qu'il s'impose, mais encore en s'abandonnant aux idées les plus poétiques, et même en affectant des refrains de ballade, où il fallait toujours retomber ingénieusement. Tout cela a eu ses admirateurs. Bien des gens sont encore charmés des stances de *Polyeucte*, tant il est vrai que nous ne sommes pas si délicats sur les convenances, et que la coutume donne souvent autant de force aux fausses beautés, que la nature en peut donner aux véritables[1].

Qu'y a-t-il à conclure de tout ceci? C'est que les poëtes ne doivent se permettre de monologues que le moins qu'il est possible. C'est, quand ils ne peuvent* s'en dispenser, d'y éviter au moins la longueur : car ils pourraient quelquefois être si courts qu'ils ne blesseraient pas la nature. Il nous arrive, dans la passion, de laisser échapper quelques paroles que nous n'adressons qu'à nous mêmes. C'est encore de n'y point admettre les raisonnements ni, à plus forte raison, les récits. Quelques mouvements entrecoupés, quelques résolutions brusques en font une matière plus naturelle et plus raisonnable : bien entendu, malgré tout cela, que des beautés exquises de pensées et de sentiments prévaudraient pour l'effet à ces précautions; et c'est ce que je sous-entends presque toujours dans les règles que j'imagine pour la perfection de la tragédie[2].

1. Il y a ici de bonnes observations. Il est évident que dans le monologue le langage doit être le même que dans le reste de la pièce; la position seule du personnage le fait parler, elle ne modifie pas la parole.

2. Excellent résumé et sages conseils qu'on fera toujours bien de suivre. Pour arriver à ce résultat et reconnaître qu'il nous arrive de laisser échapper des paroles que nous n'adressons qu'à nous-mêmes, il ne fallait pas commencer par l'exclusion absolue que nous avons signalée tout à l'heure.

De la conduite d'une tragédie. — Je passe à présent à une considération plus essentielle et qui ne saurait être trop présente aux auteurs dramatiques. Elle regarde la conduite de tout l'ouvrage, et le meilleur arrangement de la matière qu'on s'est choisie.

Je ne m'arrête pas à des règles assez connues. Les auteurs savent bien, quoiqu'ils ne l'observent pas toujours, qu'il faut distribuer l'action de manière que les scènes d'un acte, liées les unes avec les autres, ne laissent point le théâtre vide; que chaque personnage doit avoir sa raison * d'entrer et sa raison de sortir; que les actes, en finissant, doivent laisser le spectateur dans l'attente de quelque événement; qu'il faut marcher ainsi jusqu'au dénoûment complet et qui décide clairement de tous les personnages; et qu'enfin la pièce doit finir dès que la curiosité du spectateur est satisfaite.

Mais outre cet art trivial, qui ne fait que marquer de distance en distance les chemins par où on doit passer, il y en a un autre plus délicat qui règle, en quelque façon, tous les pas qu'on doit faire, et qui n'abandonne rien aux caprices du génie même.

Il consiste à ranger tellement ce qu'on a à dire, que, du commencement à la fin, les choses se servent de préparation les unes aux autres, et que cependant elles ne paraissent jamais dites pour rien préparer. C'est une attention de tous les instants à mettre si bien toutes les circonstances à leur place, qu'elles soient nécessaires où on les met, et que d'ailleurs elles s'éclaircissent et s'embellissent toutes réciproquement; à ajuster tout pour les effets qu'on a en vue, sans laisser apercevoir de dessein, de manière enfin que le spectateur voie toujours une action et ne sente jamais un ouvrage : car dès que l'auteur prend ses avantages aux dépens * de la moindre vraisemblance, il les peut perdre par cela même. L'illusion cesse. On ne voit plus que le poëte au lieu des personnages; et on lui tient d'autant moins de compte de ses beautés, qu'il ne les amène qu'en sortant du naturel et des convenances.

Donnons encore plus de jour à ma pensée. Le poëte travaille dans un certain ordre, et le spectateur sent dans un autre. Le poëte se propose d'abord quelques beautés principales sur les-

quelles il fonde son succès. C'est de là qu'il part; et il imagine ensuite ce qui doit être dit ou fait pour parvenir à son but. Le spectateur, au contraire, part de ce qu'il voit et de ce qu'il entend d'abord; et il passe de là aux progrès et au dénoûment de l'action, comme à des suites naturelles du premier état où on lui a exposé les choses. Il faut donc que ce que le poëte a inventé arbitrairement pour amener ces beautés, devienne pour les spectateurs les fondements nécessaires d'où elles naissent. En un mot, tout est art du côté de celui qui arrange une action théâtrale; mais rien ne le doit paraître à celui qui la voit[1].

Par exemple, je me reproche d'avoir, contre ce principe, outré les discours d'Alphonse dans la troisième scène de * ma tragédie. Il déclare à la reine qu'il va conclure dès le jour même le mariage de don Pèdre et de Constance. La reine lui avoue qu'elle craint que son fils ne s'oppose à ce dessein; à quoi il répond qu'il ne le saurait croire; mais qu'en cas de résistance il saurait bien se faire obéir. Il devait s'en tenir là : la raison n'en demandait pas davantage; mais il va plus loin. Il s'échauffe lui-même de commande; et, comme s'il ne doutait plus de la rébellion de son fils, il pèse déjà l'énormité du crime, proteste que malgré l'amour qu'il a pour don Pèdre, l'éclat de sa gloire ni les droits du sang ne le sauveraient pas de la sévérité des lois; il appuie sentencieusement sur la fidélité qu'un roi doit à sa parole, jusqu'à dire qu'il n'y a pas à balancer entre les intérêts d'un fils et un devoir aussi sacré. Tout cet emportement passe de beaucoup ce que demandaient la situation et le caractère, et je ne m'en suis permis l'excès que pour faire sentir de bonne heure l'extrême péril de don Pèdre et pour préparer de loin la sévérité du jugement qu'Alphonse doit prononcer contre lui; mais tout ce besoin prétendu ne me justifierait pas : c'est toujours une faute dans la scène dont il s'agit, et d'autant

1. Tout ce passage est un chef-d'œuvre de pensée et de style. Il est impossible de rien dire de meilleur et de le mieux dire; c'est un des paragraphes qui nous montrent avec le plus d'évidence quelle différence il y a entre analyser et composer. Comment celui qui analysait si bien faisait-il si mal? Comment d'autres composent-ils si bien, qui ne seraient aucunement capables de dire ce qui fait que leurs ouvrages sont bons? C'est un des mystères de l'esprit humain, que nous constatons facilement, que probablement nous n'expliquerons jamais.

plus grande qu'elle n'était pas nécessaire, puisque Alphonse,* en ne disant que ce qu'il aurait pu dire, eût préparé suffisamment le parti qu'il prend dans la suite. Il y a encore un autre endroit dans *Inès* où je me range un peu du parti de mes critiques.

Des deux juges qui parlent dans le conseil d'Alphonse, l'un est le rival de don Pèdre, et l'autre lui a obligation de la vie. Le premier, que la rivalité semblerait intéresser à la mort du prince, prend sa défense avec chaleur, et ne conçoit pas même qu'on puisse hésiter à lui faire grâce. L'autre, qui lui doit la vie, prend cependant contre lui les intérêts de la justice et de l'État; et il aime mieux s'exposer aux reproches d'ingratitude, que de trahir la sincérité qu'il doit à son roi. La générosité est grande de part et d'autre, et elle doit naturellement exciter l'admiration des spectateurs. Aussi l'excite-t-elle dans ceux que la singularité des circonstances ne rappelle pas à l'auteur, et qui s'abandonnent naïvement à l'impression de la chose même; mais ceux qui, commençant par apercevoir l'affectation du contraste, sentent que c'est moi qui m'arrange à plaisir pour étaler tout cet héroïsme, ceux-là en sont beaucoup moins touchés, peu s'en faut même qu'ils ne m'en fassent un reproche; et je n'en suis pas surpris. Les beautés de théâtre* perdent toujours de leur effet, à mesure que l'art en est trop sensible[1].

Nos grands maîtres ne laissent pas quelquefois, dans le besoin, de blesser les convenances, pour placer le moins mal à propos qu'ils peuvent des choses qu'ils jugent nécessaires pour en préparer d'autres. Je ne sais si le lecteur sera de mon avis sur l'exemple que j'en vais citer.

Dans la scène la plus importante d'*Iphigénie*, où Agamemnon impatient de ne pas voir arriver sa fille à l'autel où il l'attendait, vient la chercher lui-même et la trouve avec Clytemnestre, la princesse tâche d'attendrir son père, en lui promettant cepen-

1. Voilà encore une discussion perdue. Lamotte prend pour exemple sa propre pièce. Qu'importe alors tout ce qu'il en dit? Il dit en note avoir retranché huit vers d'une scène : on ne la lit pas davantage. C'est qu'il y a dans l'art dramatique autre chose que tous ces petits détails; et malheureusement cet *autre chose* est précisément ce qui ne s'analyse pas et ne s'enseigne pas, et qui manquait à Lamotte.

dant toute l'obéissance et tout le courage qu'il peut attendre d'elle. Agamemnon touché, mais sans changer de dessein, exhorte sa fille à supporter généreusement son malheur, et à faire rougir, par sa fermeté, les dieux qui la condamnent. C'est alors que Clytemnestre se livre à toute sa fureur. Reproches, transports, imprécations, désespoir, tout est employé pour fléchir Agamemnon; mais elle interrompt tout ce pathétique par un récit dont Racine avait besoin pour la suite, mais que la situation ni la rage de Clytemnestre ne comportaient pas. Elle dit d'Hélène : *

Avant qu'un nœud fatal l'unît à votre frère,
Thésée avait osé l'enlever à son père;
Vous savez; et Calchas mille fois vous l'a dit,
Qu'un hymen clandestin mit ce prince en son lit;
Et qu'il en eut pour gage une jeune princesse
Que sa mère a cachée au reste de la Grèce.

Cette narration prépare le dénoûment où Ériphile est reconnue par Calchas pour l'Iphigénie que les dieux demandent. Sans cette utilité, je ne crois pas qu'il fût tombé dans l'esprit du poëte de placer là tout ce détail : car, outre qu'il est peu propre à rompre un dessein aussi arrêté que celui d'Agamemnon, il s'accorde si mal avec le transport de Clytemnestre, que l'actrice même qui la représente est obligée de changer de ton, ce qui met, contre toute sorte de vraisemblance, un intervalle de sang-froid entre deux longs accès de désespoir. Il ne serait pas raisonnable d'exiger que les disciples fussent exempts de ces défauts que les grands maîtres n'ont pu éviter toujours; et je ne les cite aussi que pour en mieux établir nos droits à l'indulgence du public[1].

Du dialogue. — Le dialogue est proprement l'art de conduire l'action par les discours des personnages, tellement que chacun d'eux dise précisément ce qu'il doit dire, où il le doit dire, et comme il le doit dire; que celui* qui parle le premier dans une scène, l'entame par les choses que la passion et l'intérêt doivent

1. L'observation est très-fine et très-juste. Elle prouve assurément la vérité de la thèse de Lamotte; mais non pas que les disciples puissent faire ce que font les maîtres : car il faut que ces défauts passent inaperçus des spectateurs; et pour cela, il n'y a pas trop de toute l'adresse des maîtres.

offrir le plus naturellement à son esprit; et que les autres acteurs lui répondent ou l'interrompent à propos, selon leur convenance particulière.

Ainsi le dialogue sera d'autant plus parfait, qu'en observant scrupuleusement cet ordre naturel, on n'y dira rien que d'utile, et qui ne soit, pour ainsi dire, un pas vers le dénoûment. Le personnage qui parle le premier dans une scène, peut tomber dans plusieurs défauts : ou en ne disant pas d'abord ce qui doit l'occuper le plus, ou faute d'employer les tours que sa passion demanderait; ou même en s'étendant trop, et en ne s'arrêtant pas aux endroits où il doit attendre et désirer qu'on lui réponde.

Les autres peuvent aussi blesser la nature de plusieurs manières; premièrement, en ne répondant pas juste, à moins qu'il n'y eût une raison prise de la situation et du caractère, pour éluder le discours qu'on lui adresse, ce qui serait alors une juste délicatesse, et même plus délicate que la justesse prise dans un sens plus étroit; secondement, en ne répondant pas tout ce qu'ils devraient répondre; troisièmement, en n'interrompant pas où ils devraient interrompre;* quatrièmement, en interrompant où ils ne devraient pas le faire[1].

Avec un peu d'attention on ne remarquerait que trop de ces défauts dans les tragédies. Les exemples que je vais alléguer ne sont qu'un essai pour mieux faire entendre ma pensée. Dans la première scène de *Mithridate*, Xipharès dit de son père :

> Ce roi....
> Meurt; et laisse après lui, pour venger son trépas,
> Deux fils infortunés qui ne s'accordent pas.

Arbate répond :

> Vous, Seigneur! quoi! l'ardeur de régner en sa place
> Rend déjà Xipharès ennemi de Pharnace!

Vous, Seigneur! ne se lie point directement au discours de Xipharès. Ce n'est là, si l'on veut, qu'un défaut de justesse

1. Toutes ces règles sont fort bonnes, mais n'est-il pas possible de les mal entendre, ou de les appliquer trop étroitement? c'est ce que Lamotte va nous montrer lui-même. Les règles des beaux-arts ne sont pas des propositions de géométrie, elles sont vraies en général; vouloir les appliquer à la rigueur, c'est les rendre absolument fausses.

grammaticale; mais toujours en est-ce un; et d'ailleurs il me semble qu'Arbate ne devrait pas faire tomber sur Xipharès le reproche d'être déjà l'ennemi de son frère, par l'impatience de régner à la place de Mithridate. Comme c'est le prince vertueux, il est moins raisonnable de le soupçonner que Pharnace[1].

Cette seconde remarque ne regarde pas tout à fait le dialogue; et je ne me la permets aussi que par occasion.*

J'ai dit qu'un second défaut du dialogue est de ne pas répondre à un discours tout ce qu'on y doit répondre. Dans le troisième acte d'*Iphigénie*, Clytemnestre est impatiente du mariage d'Achille avec sa fille; Agamemnon veut l'éloigner de l'autel, et l'exhorte à n'y point paraître; elle lui représente que c'est à elle de présenter Iphigénie à son époux; il prétend, au contraire, qu'il n'est pas de sa dignité de paraître au milieu de soldats et de matelots, et dans le tumulte d'un camp qui ne respire que les combats; elle s'en tient à combattre ses raisons, et à le conjurer de ne la pas éloigner de l'autel dans une occasion où elle est si intéressée. Le dialogue ne me paraît pas juste, en ce que Clytemnestre ne répond pas ce qu'elle doit répondre. Il n'est pas naturel qu'elle se contente de combattre de si mauvaises raisons; elle doit croire qu'Agamemnon extravague, ou soupçonner du mystère dans sa conduite, d'autant plus qu'elle a déjà vu de la mésintelligence entre Achille et lui; elle ne dit pourtant ni l'un ni l'autre. Ainsi le dialogue n'est juste que superficiellement, et en ce qu'il roule sur la même matière; mais il est faux au fond et dans l'ordre des sentiments, parce que les discours d'un des personnages ne font pas sur l'autre l'impression qu'ils y doivent faire. Le spectateur se met à la place* de Clytemnestre; il sent qu'il n'aurait pas répondu comme elle; et de là, il accuse l'auteur, ou de n'avoir pas connu la nature, ou de l'avoir éludée exprès, dans la vue de ménager quelque beauté, qui peut bien

1. Il n'y a qu'un éplucheur de points et de virgules qui puisse faire ces remarques. L'exclamation *Vous, Seigneur!* répond parfaitement aux *deux fils qui ne s'accordent pas*, et la distinction du prince vertueux et du prince criminel est tout à fait puérile quand il s'agit d'un trône à disputer, où l'on sait bien que l'ambition peut prétendre sans exclure la vertu.

faire excuser une faute, mais qui n'empêche pas que ce n'en soit une[1].

Un troisième défaut est de ne pas interrompre le personnage où la passion voudrait qu'on l'interrompît. Dans le troisième acte de *Bajazet*, Atalide croit, sur le rapport d'Acomat, que Bajazet va épouser Roxane, et qu'il a même été jusqu'à l'assurer de son amour. Elle lui dit, dès qu'il se présente, qu'elle ne murmure pas de son bonheur, et qu'elle mourra contente, puisqu'à ce prix elle lui assure et la vie et l'empire; elle ajoute ensuite :

Il est vrai; si le ciel eût écouté mes vœux,
Qu'il pouvait m'accorder un trépas plus heureux ;
Vous n'en auriez pas moins épousé ma rivale;
Vous pouviez l'assurer de la foi conjugale :
Mais vous n'auriez pas joint à ce titre d'époux,
Tous ces gages d'amour qu'elle a reçus de vous.
Roxane s'estimait assez récompensée;
Et j'aurais, en mourant, cette douce pensée
Que, vous ayant moi-même imposé cette loi,
Je vous ai vers Roxane envoyé plein de moi;
Qu'emportant chez les morts toute votre tendresse,
Ce n'est pas un amant en vous que je lui laisse.*

Était-il naturel que Bajazet attendît si tard à répondre, et n'y avait-il pas là de quoi interrompre Atalide plus d'une fois ?

Vous n'en auriez pas moins épousé ma rivale!

Comment, à ce premier reproche, ne se hâte-t-il pas de la tirer d'erreur ?

Vous pouviez l'assurer de la foi conjugale.

Si la surprise l'avait empêché de s'écrier au premier vers, du moins à celui-ci qui appuie sur la même idée, devait-il exprimer son étonnement.

Mais vous n'auriez pas joint à ce titre d'époux
Tous ces gages d'amour qu'elle a reçus de vous.

Raison encore plus pressante de l'interrompre. Lui, avoir donné des gages d'amour à Roxane! pouvait-il soutenir un mo-

1. C'est vrai, c'est une faute, mais c'est une faute minime et que la beauté du dialogue fait entièrement disparaître. Lamotte a sans doute évité ces petits défauts. Quelle est cependant la valeur de ses pièces?

ment, non pas un simple soupçon, mais une pleine persuasion de son infidélité? et jamais impatience de se justifier eût-elle été mieux à sa place? Cependant Bajazet demeure sans réponse. Il laisse Atalide achever, pour ainsi dire, de se désespérer; et enfin ce n'est que quand elle n'a plus rien à dire qu'il se récrie :

> Que parlez-vous, madame, et d'époux, et d'amant?

Cette patience que la nature désavoue, est sans doute un grand défaut du dialogue*. Heureux encore si ceux qui se le permettent en dédommageaient par des beautés pareilles à celles de Racine; car il faut avouer, par exemple ici, que les plaintes d'Atalide sont d'une extrême délicatesse, et qu'on y aurait peut-être perdu, si Bajazet avait interrompu à propos.

Ce défaut est encore plus sensible dans le cinquième acte du *Cid*; et ce qui est remarquable, c'est qu'au défaut de ne pas interrompre quand la passion l'exige, se joint encore dans la même scène celui d'interrompre mal à propos.

Don Sanche apporte son épée aux pieds de Chimène; elle l'interrompt d'abord; et supposant qu'il a tué Rodrigue, elle fait éclater contre lui sa colère et sa haine, et va même jusqu'aux plus vives imprécations. Don Sanche souffre patiemment ses injures et son désespoir au lieu, comme l'a remarqué l'Académie, de lui apprendre en un mot qu'il était vaincu, il se contente d'entamer de temps en temps quelques discours que Chimène interrompt autant de fois, comme si elle craignait d'être éclaircie. Cependant la confusion de don Sanche et la grande opinion qu'elle a de Rodrigue, doivent lui laisser encore assez d'incertitude pour souhaiter d'être mieux instruite; mais* Corneille a cru devoir prolonger l'erreur de Chimène, pour pouvoir prolonger aussi sa passion; et c'est en vue de ce pathétique, qu'il a arrangé le silence et les discours de ses personnages. On était trop heureux alors d'avoir de grandes beautés à ce prix : elles avaient tout le charme de la nouveauté; mais depuis que Corneille lui-même les a multipliées en si grand nombre, on n'en est plus assez surpris, pour n'être pas blessé des défauts qui les amènent.

C'est encore, ce me semble, une manière indirecte de man-

quer au dialogue, que de faire sortir des personnages qui devraient attendre qu'on leur répondît, ou de faire rester ceux qui devraient répondre. Dans le second acte d'*Iphigénie*, Achille laisse aller la princesse, quand la passion exigerait absolument qu'il la suivît ou qu'il la retînt. Voici l'endroit ;

ACHILLE.

Vous en Aulide? vous? hé qu'y venez-vous faire?
D'où vient qu'Agamemnon m'assurait le contraire?

IPHIGÉNIE.

Seigneur, rassurez-vous. Vos vœux seront contents.
Iphigénie encor n'y sera pas longtemps. *

Conçoit-on que sur un pareil discours, Achille, qui vient exprès pour épouser Iphigénie, la laisse aller, et qu'il s'amuse à interroger Ériphile, qui doit être la moins instruite? On ne dira pas qu'Iphigénie lui échappe, puisque rien ne l'empêche de la suivre ou de l'arrêter ; et, à moins que de tomber évanoui, il ne peut jamais l'abandonner dans le trouble où elle le jette ; mais l'intérêt de la pièce demandait que l'éclaircissement se différât ; et les plus grands poëtes sont quelquefois réduits à opter entre des fautes et des sacrifices qu'il leur en coûterait pour les éviter [1].

Une des plus grandes perfections du dialogue, c'est la vivacité ; et comme dans la tragédie tout doit être action, la vivacité y est d'autant plus nécessaire. Excepté les délibérations et les conseils où les discours doivent être graves et continus, le reste demande de la chaleur et des interruptions fréquentes. Il n'est pas naturel qu'au milieu d'intérêts violents qui agitent tous les personnages, ils se donnent le loisir, pour ainsi dire, de se haranguer réciproquement. Ce doit être entre eux un

1. Même observation. Il résulte clairement de toutes ces critiques et surtout de la comparaison des pièces qui les ont méritées avec celles qui s'en sont garanties, que l'excellence des ouvrages d'art vient des beautés qui y sont, et non des défauts qui ne s'y trouvent pas. Il est toujours facile, avec un peu de soin, d'éviter un défaut déterminé. Ce sont même en général les hommes médiocres qui les évitent le mieux, mais quand ils l'ont fait, leur ouvrage n'a encore aucun mérite; tandis que d'autres ouvrages sont immortels, où ces défauts n'ont pas été corrigés du tout ni dissimulés, mais couverts seulement par les beautés.

combat de sentiments qui se choquent, qui se repoussent, ou qui triomphent les uns des autres. Attendre que quelqu'un ait tout dit, pour lui répondre * ensuite avec ordre, n'est pas le caractère de la passion; et il faut l'imiter au théâtre, jusque dans sa manière de converser. Corneille, à parler en général, suit en cela la nature de plus près que Racine. Ce dernier fait souvent dire de suite à un de ses personnages tout ce qu'il a à dire : on lui répond de même; et une longue scène se consomme quelquefois en deux ou trois répliques. Il est vrai que chaque discours fait une magnifique suite de vers qui s'embellissent encore par la continuité. L'ordre, le raisonnement, l'élégance en est admirable. Ces beautés font tout leur effet dans la lecture où l'on ne voit pas les acteurs; et de là vient qu'on lira toujours Racine préférablement à tout autre : mais au théâtre, les scènes en deviennent moins vives et, pour qui y fait attention, moins naturelles; parce que les acteurs étant présents, on les y sent souvent embarrassés de leur silence[1].

Dans le quatrième acte d'*Iphigénie*, cette princesse dit tout de suite à son père ce qu'elle croit de plus propre à le fléchir. Agamemnon lui répond de même tout ce qui peut le justifier et la résoudre à subir sa destinée. Clytemnestre, après avoir laissé finir Agamemnon, étale aussi tout son désespoir, sans que personne l'interrompe; * et ces trois discours consomment la scène entière. Toute vive qu'elle est par les sentiments, cette manière reposée de les arranger leur ôte beaucoup de leur chaleur; et je ne doute pas qu'ils ne fissent beaucoup plus d'effet, si le poëte les eût distribués dans un dialogue plus interrompu. Je ne puis trop le répéter, le spectateur veut toujours de l'action.

1. Cette remarque serait vraie si les beaux-arts devaient copier platement la nature. Il n'en est rien heureusement. Il n'y a pas plus de raison de reproduire les interruptions qui ne mènent à rien sous prétexte qu'elles sont naturelles, que de copier les divagations qui se présentent si souvent dans nos entretiens de chaque jour. Le premier besoin du spectateur c'est qu'on le mène rondement au fait en ne lui laissant rien ignorer de ce qui lui est nécessaire pour comprendre ce qu'on lui montre. Si l'auteur fait interrompre à tout moment celui qui parle, parce que dans la nature nous interrompons souvent, i en résultera des retards insupportables qu'on aura toujours raison d'éviter à l'aide d'une conversation plus artificielle si l'on veut, mais mieux nourrie que la première, plus condensée, plus dramatique.

Les personnages n'agissent dans la plupart des scènes, que par leurs sentiments; et leur rôle paraît fini ou suspendu, dès qu'il demeure trop longtemps, sans laisser voir ce qu'il pense. On est impatient des effets que les discours des acteurs font les uns sur les autres. Ce sont, pour ainsi dire, les événements d'une scène presque aussi intéressants que les révolutions les plus marquées de la pièce; et le poëte ne saurait trop les multiplier[1].

Mais il n'est pas toujours nécessaire qu'un acteur prenne la parole pour avoir part au dialogue; il y peut entrer par un geste, par un regard, par le seul air de son visage, pourvu que ses mouvements soient aperçus par l'acteur qui parle, et qu'ils lui deviennent une occasion de nouvelles pensées et de nouveaux sentiments. Alors la continuité du discours n'empêche pas qu'il y ait une sorte de dialogue, parce que l'action muette d'un * des personnages a exprimé quelque chose d'important, et qu'elle a produit son effet sur celui qui parle : *Vous pleurez! vous changez de visage!*

Perfide, je le voi,
Tu comptes les moments que tu perds avec moi.

Tout cela répond à des mouvements aperçus qui, quelquefois plus expressifs que la parole, font sentir du moins le dialogue de la passion dans les endroits mêmes où on n'entend qu'un personnage.

Il ne me reste qu'une réflexion à faire sur cette matière. Les auteurs s'efforcent quelquefois d'embellir une tragédie de maximes générales et raisonnées avec étendue; mais ce n'est là d'ordinaire qu'un ornement ambitieux, qui ne sert qu'à rendre le dialogue moins naturel et moins vrai. Les personnages tragiques sont presque toujours agités de passions violentes : eh! comment s'étudieraient-ils alors à arranger des réflexions générales, au lieu de sentir vivement ce qui les touche en particulier? Ils ne nous paraîtraient plus que des raisonneurs dont

1. Je soupçonne qu'ici Lamotte ne se rend pas bien compte de l'action du théâtre. Il croit que son effet vient surtout de ce qu'il ressemble à la nature même : il vient beaucoup plus de la manière dont les choses sont disposées afin de nous intéresser, manière la plupart du temps très-artificielle. Il faut une grande sagacité pour démêler ces différents objets, et Lamotte me paraît les avoir un peu confondus.

il faudrait juger le discernement, au lieu de personnages qu'il faut admirer ou plaindre. Ils ne doivent exprimer que des sentiments ou des pensées personnelles que le poëte doit laisser généraliser aux spectateurs. *

Je connais peu l'amour; mais j'ose te répondre
Qu'il n'est pas condamné, puisqu'on veut le confondre.

Acomat ne dit là que ce qu'il pense dans l'occasion présente; et l'auditeur y découvre en même temps le caractère général de l'amour.

Le défaut de Thomas Corneille est de tourner ainsi en maximes les sentiments particuliers de ses acteurs; ou plutôt c'était le défaut de son temps. Le grand Corneille lui en avait donné l'exemple; et il s'était permis quelquefois jusqu'à des comparaisons. Cléopâtre dit dans *Rodogune :*

Vains fantômes d'état, évanouissez-vous.
Si d'un péril pressant la terreur vous fit naître,
Avec ce péril même, il vous faut disparaître,
Semblables à ces vœux dans l'orage formés,
Qu'efface un prompt oubli, quand les flots sont calmés.

Antiochus, dans la même pièce, en parlant de son frère qui croit ne plus s'intéresser à Rodogune :

La pesanteur du coup souvent nous étourdit,
On le croit repoussé, quand il s'approfondit;
Et quoi qu'un juste orgueil sur l'heure persuade,
Qui ne sent point son mal est d'autant plus malade.
Ces ombres de santé cachent mille poisons ;
Et la mort suit de près ces fausses guérisons. *

On regardait alors ces ornements comme des morceaux distingués, où brillait plus qu'ailleurs le génie du poëte, quoique aux dépens du naturel et des convenances.

Ce n'est pourtant pas que les maximes générales soient absolument interdites à la tragédie; mais toujours doivent-elles être rapides, si ce n'est dans des occasions tranquilles, où les raisonnements et les réflexions peuvent avoir lieu[1].

1. Disons des maximes ce que nous avons dit des antithèses (p. 116, note 1); elles sont très-naturelles à la passion qui se formule en principes généraux, mais ne le paraissent pas au spectateur; on fait donc bien de n'en pas abuser.

Des contradictions. — Les fautes dont on fait le plus de honte aux auteurs, ce sont les contradictions. On prétend les convaincre par là de n'avoir pas embrassé tout leur ouvrage; de n'avoir eu des idées nettes et bien arrêtées, ni de leur dessein, ni des caractères qu'ils peignent; en un mot, d'être plus entraînés par l'imagination que guidés par le jugement. On a tort cependant, quand ces fautes ne sont pas fréquentes, de les imputer avec mépris à défaut d'intelligence; et pourvu que les auteurs en conviennent, dès qu'on les leur fait apercevoir, ils méritent bien qu'on ne les regarde que comme un effet d'inattention, toujours pardonnable dans un ouvrage de longue haleine. Mais les censeurs eux-mêmes sont sujets dans leurs reproches à une légèreté plus imprudente encore; ils prennent souvent pour contradiction ce qui ne l'est pas : * comme il s'en faut bien que l'ouvrage leur soit aussi présent qu'à l'auteur, ils n'en saisissent pas si sûrement les différents rapports; et, dans l'impatience de censurer, il leur suffit des premières apparences. Ignorent-ils que s'il faut être si circonspect pour ne pas faillir, il faut l'être encore davantage pour ne pas reprendre mal à propos, puisque c'est faillir doublement que d'ajouter l'injustice à l'erreur?

Les critiques m'ont reproché une contradiction dans ma tragédie. Au premier acte, don Pèdre recommande à Inès de cacher avec soin l'amour qu'ils ont l'un pour l'autre; et, au second, il est le premier à dire :

> Ne désavouez point, Inès, que je vous aime.

La critique a saisi avidement cette apparence de contradiction; et, faute d'intelligence ou de bonne foi, elle m'en fait le reproche le plus amer. Loin cependant que ce soit une contradiction, c'est peut-être en cet endroit que j'observe avec le plus d'exactitude l'unité de sentiment et de caractère.

Pourquoi, au premier acte, don Pèdre recommande-t-il à Inès de ne rien laisser apercevoir de sa tendresse? c'est qu'il craint le péril qu'elle courrait si on parvenait à la connaître. *

Pourquoi, au second, prend-il un parti contraire? c'est cette même crainte, je ne dis pas qui le justifie, mais qui l'exige

absolument. Inès est découverte; et le seul appui qui lui reste c'est de déclarer l'intérêt qu'il y prend. S'il dissimulait alors, on s'autoriserait de sa fausse indifférence pour perdre Inès sans obstacle; au lieu qu'en avouant son amour, il donne à son épouse un protecteur qu'on n'osera pousser à bout. Il faudra désormais, pour la perdre, se résoudre à toutes les extrémités où peut se porter un amant au désespoir. La reine doit s'en effrayer pour elle-même; et Alphonse doit s'en alarmer pour son fils. Le prince sent rapidement toute l'étendue du secours qu'il donne par là à son amante; et c'est précisément la mesure de sa crainte au premier acte, qui doit être celle de sa hardiesse au second, parce que c'est par la même tendresse qu'il tremble de l'exposer, et qu'ensuite il ose tout pour la défendre.

La critique a encore attaqué mon dénoûment, comme une espèce de contradiction. Le censeur prétendait que le caractère d'Alphonse s'y dément, et que, depuis qu'il a condamné son fils, il n'est rien survenu qui doive engager à lui pardonner. Cette critique est encore une méprise grossière. *

Quand Alphonse condamne son fils, il ne voit en lui qu'un rebelle qui refuse obstinément une princesse, à laquelle il est engagé par les traités, et un fils dénaturé qui, pour les intérêts d'une maîtresse, n'a pas craint de prendre les armes contre son père. Les choses sont bien changées quand il lui pardonne. Alphonse a découvert que don Pèdre ne s'est armé que pour une épouse. Il a reconnu dans Inès la vertu la plus héroïque, et il voit, de plus, des enfants, ses petits-fils et les héritiers nécessaires de l'empire. Laisserait-il alors périr le prince, malgré tant de raisons de l'absoudre? Le caractère d'Alphonse est composé d'un amour sévère pour la justice et d'une extrême tendresse pour son fils.

La justice a dû l'emporter, quand ce fils était sans excuse; mais la tendresse, au contraire, doit l'emporter à son tour quand ce fils ne devient plus qu'un malheureux, que le devoir même a entraîné dans le crime. D'ailleurs la tranquillité de l'État, sur qui les enfants de don Pèdre doivent régner, permet-elle à Alphonse de flétrir la mémoire de leur père, et de se rendre odieux lui-même à ses successeurs?

Toutes ces raisons doivent tellement frapper à la vue des enfants, que j'aurais cru faire injure à mes spectateurs, si j'avais perdu du temps à les détailler[1]. *

Qu'on imagine un moment qu'Alphonse demeure inflexible aux circonstances qui le désarment; il aurait excité l'indignation dans tous les esprits, au lieu que, jusque-là, il s'en est attiré la pitié : ce qui prouve que ce n'aurait plus été le même homme; que soutenir le caractère au gré du critique aurait été réellement le démentir, et mettre une aveugle fureur à la place d'un zèle raisonnable de la justice[2].

Ne pourrait-on pas ranger encore dans le genre des contradictions certaines circonstances d'une pièce, en conséquence desquelles l'action devrait prendre un autre cours que celui qu'on lui donne? Et, en effet, ces circonstances contredisent le dessein principal, puisqu'il ne peut subsister avec elles; et si cette opposition était toujours présente au spectateur, au lieu qu'elle lui échappe d'ordinaire, il en perdrait nécessairement le plaisir et l'illusion, et il ne se prêterait plus à des choses qui, ne pouvant être vraies à la fois, ne seraient, ni les unes ni les autres, l'impression de la vérité.

Au cinquième acte de *Phèdre*, Hippolyte, exilé par son père, veut engager Aricie à fuir avec lui; et sur ce que sa vertu s'en alarme, il lui dit :

> Fuyez vos ennemis; et suivez un époux.

Il la conjure de venir recevoir sa foi* dans un temple voisin de Trézène, et qui lui doit être un garant assuré de la sincérité de son cœur :

> Aux portes de Trézène, et parmi ces tombeaux
> Des princes de ma race antiques sépultures,
> Est un temple sacré, formidable aux parjures;

1. Tout cela peut être fort bien raisonné; mais au spectacle ou à la lecture des pièces on ne se détermine pas par des raisons aussi quintessenciées. Il est très-certain que le changement d'Alphonse est inexplicable et si subit qu'il paraît absurde.

2. Misérable sophisme. Certes il faut que l'auteur intéresse et qu'il fasse des personnages humains au moins dans une certaine mesure, mais la contradiction ne consiste pas dans la modification du sentiment; elle consiste dans la brusquerie de ce changement.

C'est là que les mortels n'osent jurer en vain :
Le perfide y reçoit un châtiment soudain;
Et, craignant d'y trouver la mort inévitable,
Le mensonge n'a point de frein plus redoutable.

Si ce qu'Hippolyte dit de ce temple est véritable, si jamais un mortel n'y a juré impunément, si le mensonge y reçoit un châtiment soudain, comment Hippolyte ne dit-il pas à son père, prévenu contre lui, qu'il reste encore un moyen infaillible d'éclaircir la vérité. « Venez dans ce temple, devait-il dire à Thésée; venez m'entendre sur ces autels redoutables, désavouer avec serment le crime dont on m'accuse. Un instant va décider de mon innocence ou de ma perfidie; et ma mort va vous venger d'un traître, ou les dieux vont vous rendre un fils digne de vous. »

Thésée lui-même, à qui ce temple n'était pas inconnu, puisque c'était le tombeau de ses aïeux, ne devait-il pas s'aviser de cet expédient pour décider entre sa femme et son fils? Racine n'a pas* senti la contradiction; il n'a imaginé, sans doute, qu'après coup le privilége du temple comme un ornement de la pièce et pour le besoin présent d'Hippolyte; et il n'a pas apercu les conséquences qu'on en pouvait tirer contre Hippolyte et contre Thésée même. Cette réflexion a échappé à la plupart des spectateurs, et je ne la dois moi-même qu'à M. le marquis de Lacé, qui n'est pas un spectateur ordinaire. Mais pourquoi, me dira-t-on, si peu de gens y ont-ils pensé? C'est que l'action est passée quand Hippolyte parle du privilége du temple; et l'on ne songe pas alors à revenir sur ses pas; au lieu que si cette circonstance eût précédé l'action, Racine aurait senti lui-même l'obstacle qu'elle y mettait, et, en la retranchant, ne nous aurait pas laissé de réflexion à faire[1].

1. Il n'y a pas de contradiction, quoi qu'en dise Lamotte, et la proposition que fait Hippolyte à celle qui doit aller avec lui au temple et pour une promesse d'avenir, n'entraîne pas du tout cette conséquence qu'on peut y éprouver la véracité des gens pour le passé. On sait d'ailleurs qu'il n'y a pas d'homme à qui tous les moyens se présentent à propos d'une chose; il n'est donc pas étonnant qu'Hippolyte, qui ne veut pas accuser sa belle-mère, ni Thésée, qui croit sa femme, ne pensent pas à une épreuve qui leur paraît inutile à l'un et à l'autre. Enfin personne ne s'est aperçu de cela que des raisonneurs comme Lamotte ou M. de Lacé : mais ce sont là les plus mauvais juges de la beauté dans les arts.

C'est un grand art aux auteurs de lever eux-mêmes les difficultés à mesure qu'elles peuvent naître, et de ne pas remettre à une préface, qui ne remédie à rien, des justifications qui peuvent entrer avantageusement dans le cours de la pièce. Aux endroits où l'on sent que le spectateur pourra être blessé des sentiments ou de la conduite d'un personnage, il faut que ce personnage se fasse à lui-même l'objection qui se présente, et qu'il y réponde,* ne fût-ce qu'en s'étonnant le premier de ce qu'il fait et de ce qu'il pense. Il n'en faut pas souvent davantage pour anéantir les objections. Le spectateur s'applaudit alors de ne s'être pas fait une vaine difficulté, puisque le poëte y fait attention lui-même; et, dès là, il est disposé à se payer aisément des moindres correctifs.

Dans *Athalie*, cette reine, rapportant la cause de son trouble, dit :

> Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe?)
> Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge?

Un songe donne d'abord l'idée d'un esprit faible; et, s'il n'y avait point de correctif, ce serait une tache dans le caractère d'Athalie; mais cette réflexion, *me devrais-je inquiéter d'un songe?* relève aussitôt le caractère. L'étonnement de la reine sur sa faiblesse prouve assez que ce n'est pas une faiblesse habituelle, et qu'il faut que le songe ait été bien frappant pour ébranler un cœur si ferme.

Dans la tragédie de *Mithridate*, ce roi veut s'éclaircir des sentiments de Monime et de Xipharès, et il se propose de surprendre le secret de la princesse par une feinte indigne d'un héros. Le premier mouvement du spectateur est d'accuser Mithridate de bassesse et de condamner * le poëte qui l'avilit; mais dès que Mithridate s'est fait le reproche à lui-même, et qu'il s'est répondu :

> S'il n'est digne de moi, le piége est digne d'eux;

le spectateur est satisfait; et il semble qu'en avouant son tort le héros ait repris toute sa dignité.

Dans *Polyeucte*, Félix avoue, sur le péril de son gendre, des sentiments de la dernière bassesse; mais comme il a déclaré

lui-même, en s'en étonnant, qu'il avait des sentiments bas et qui le faisaient rougir, cet aveu lui rend une sorte de noblesse; et l'on ne voit plus que le caractère général de l'ambition, au lieu de l'indignité personnelle de Félix[1]. Ainsi, sur l'exemple de ces grands maîtres, craignant que, dans ma tragédie, on ne reprochât à Alphonse une dureté excessive quand il condamne son fils, je lui fais dire aussitôt après :

> Sévère Manlius, inflexible Brutus,
> N'ai-je pas égalé vos féroces vertus?
> Je prononce un arrêt que mon cœur désavoue,
> Eh bien, que l'univers avec horreur te loue,
> Monarque infortuné!

D'un côté, les exemples que je cite prouvent que la sévérité d'Alphonse est dans la nature; de l'autre, il se fait plaindre* en se condamnant lui-même; et ce qui, sans cela, eût pu ne paraître que l'effet d'une humeur farouche, devient un effort de vertu d'autant plus grand, que le héros en frémit et se le reproche lui-même.

Il me reste une réflexion à faire sur le soin que doit avoir un auteur de ne rien mêler dans le caractère d'un personnage qui puisse repousser ou affaiblir l'intérêt qu'il a dessein d'y faire prendre. Cette faute n'est pas sans exemple, et l'on y tombe de trois manières; premièrement, en rappelant des actions passées qui flétrissent le personnage; secondement, en lui faisant faire ou penser, dans le cours même de la pièce, quelque chose qui l'avilit; troisièmement, en faisant prévoir qu'il doit démentir dans la suite ce qu'il a actuellement d'estimable.

La tragédie de *Venceslas* me fournit un exemple du premier défaut. Ladislas, qui est le héros de la pièce, est déshonoré dès la première scène, puisque son père, lui faisant honte de sa conduite passée, ne craint pas de lui dire qu'elle l'a rendu si odieux et si méprisable aux citoyens, qu'on va le soupçonner de tous les assassinats qui se commettent. Comment espérer

1. Toutes ces réflexions sont fines et justes, mais l'exemple que Lamotte s'emprunte à lui-même aurait dû lui faire voir le peu d'importance qu'elles ont. Alphonse n'aurait cité ni Manlius ni Brutus que sa pièce aurait marché de même, le rôle d'Alphonse n'en eût été ni pire ni meilleur.

[illegible]

[illegible] pression [illegible]

[illegible] gestions que su [illegible]

[illegible] mes le [illegible]

crilége, et comme on sait en effet qu'il devint tel qu'Athalie le souhaite, on ne voit plus qu'un scélérat dans l'enfant qu'on avait plaint. A quoi tient-il alors qu'on n'ait regret à ses larmes[1]?

Je sais qu'il y a beaucoup d'art à enrichir * ainsi une pièce de tous les événements qui regardent les principaux personnages, soit en rappelant le passé, soit en présageant l'avenir; mais c'est encore un plus grand art de n'en choisir que ce qui peut contribuer au but qu'on se propose. Par exemple, autant que la prédiction d'Athalie me paraît déplacée et contraire au dessein de la pièce, autant dans *Britannicus* la prédiction d'Agrippine sur Néron me paraît-elle adroite et nécessaire. Le crime de Néron n'est point puni; mais ce qu'Agrippine lui présage, lui tient lieu de châtiment; et cet avenir affreux qui attend le coupable, console le spectateur de son impunité présente[2].

J'ai été tenté de finir ma tragédie par une fureur de don Pèdre, qui fît pressentir ce qu'il devait devenir dans la suite : il mérita le surnom de *Cruel*, et la perte d'Inès lui avait rendu tous les hommes odieux; mais j'aurais laissé par là une impression désagréable, et j'aurais changé mal à propos en terreur la pitié, qui est un sentiment beaucoup plus doux. J'ai fait cette réflexion, non pas pour avertir que je n'ai pas fait une faute, mais pour avouer que j'ai pensé la faire, et que je n'en ai été garanti que par un peu d'attention aux effets du théâtre[3].

1. Ces observations sont bonnes, mais l'application doit en être faite avec discernement. Ce que dit le critique de *Cinna* est très-vrai, ce qu'il dit de la prédiction d'Athalie n'a pas ombre de vérité. C'est pourtant le même principe, mais il est bien appliqué une fois et fort mal la fois suivante.

2. Subtilités et puérilités. On ne va pas au théâtre pour distribuer la justice, on y va pour être ému; les malédictions d'Athalie et d'Agrippine sont belles parce qu'elles sont émouvantes, et non parce qu'elles annoncent l'avenir : le spectateur ne pense pas à cet avenir, ou il le méprise avec raison.

3. Cette dernière explication et la crainte de changer la pitié en terreur sont aussi puériles que ce qui précède. Il n'y aurait pas eu de faute, loin de là, il y eût eu une très-grande beauté si Lamotte avait pu exprimer la fureur de don Pèdre comme Racine celle d'Oreste. Comme il ne l'aurait pas pu, il a supprimé ce désespoir. Aussi la tragédie finit-elle très-froidement.

FIN.

TABLE ALPHABÉTIQUE

DES MATIÈRES

COMPRISES DANS CE VOLUME[1].

1. Les jugements exprimés dans les articles de cette table sont le plus souvent ceux de Lamotte : ils peuvent être contraires à la vérité; mais on les trouvera, à la page indiquée, combattus en note quand il le faudra.

FIN DE LA TABLE ALPHABÉTIQUE.

TABLE ANALYTIQUE.

POÉSIE LYRIQUE.

POÉSIE BUCOLIQUE ET DIDACTIQUE.

POÉSIE ÉPIQUE.

POÉSIE DRAMATIQUE.

FIN DE LA TABLE ANALYTIQUE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE CH. LAHURE ET Cie
Rues de Fleurus, 9, et de l'Ouest, 21.

